



UFAM

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA
MESTRADO EM GEOGRAFIA**

CIDADE, CULTURA E REDE URBANA:

**A INFLUÊNCIA DO TRABALHO CRIATIVO DOS ARTISTAS-ARTESÃOS DE
PARINTINS-AM NA CONFIGURAÇÃO MULTIESCALAR DA REDE URBANA
BRASILEIRA**

Waldemir Rodrigues Costa Júnior

**MANAUS-AM
2011**

Waldemir Rodrigues Costa Júnior

CIDADE, CULTURA E REDE URBANA:

**A INFLUÊNCIA DO TRABALHO CRIATIVO DOS ARTISTAS-ARTESÃOS DE
PARINTINS-AM NA CONFIGURAÇÃO MULTIESCALAR DA REDE URBANA
BRASILEIRA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Geografia, como requisito
parcial para obtenção do título de Mestre em
Geografia. Área de concentração em
Amazônia: Território e Ambiente.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Tatiana Schor

**MANAUS-AM
2011**

Ficha Catalográfica
(Catalogação realizada pela Biblioteca Central da UFAM)

C837c Costa Júnior, Waldemir Rodrigues

Cidade, cultura e rede urbana: a influência do trabalho criativo dos artistas-artesãos de Parintins-AM na configuração multiescalar da rede urbana brasileira / Waldemir Rodrigues Costa Júnior.- Manaus: UFAM, 2011.

232f.; il. color.

Dissertação (Mestrado em Geografia) — Universidade Federal do Amazonas, 2011.

Orientadora: Prof^ª Dr^a Tatiana Schor

1. Rede urbana-Brasil 2. Cultura popular-Parintins/AM- 3. Escalas geográficas- Parintins/AM I. Schor, Tatiana (Orient.) II. Universidade Federal do Amazonas III. Título

CDU(1997) 911.3:711(81)(043.3)



UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA
CURSO DE MESTRADO EM GEOGRAFIA



Ata da Defesa Pública da Dissertação de Mestrado do(a) Senhor(a) **WALDEMIR RODRIGUES COSTA JÚNIOR**, aluno(a) do Programa de Pós-Graduação em Geografia do Instituto de Ciências Humanas e Letras da Universidade Federal do Amazonas, área de concentração em Amazônia: Território e Ambiente, realizada no dia **19 de dezembro de 2011**.

Aos **dezenove** dias do mês de **dezembro** de **2011**, às **14:00 horas**, no Sala de Audiovisual do Departamento de Geografia da Universidade Federal do Amazonas, realizou-se a Defesa Pública da Dissertação de Mestrado, intitulada **"CIDADE, CULTURA E REDE URBANA: INFLUÊNCIA DO TRABALHO CRIATIVO DOS ARTISTAS-ARTESÃOS DE PARINTINS-AM NA CONFIGURAÇÃO MULTIESCALAR DA REDE URBANA BRASILEIRA"**, sob orientação do(a) Professor(a) Doutor(a) **TATIANA SCHOR (DEGEO/UFAM)**, do(a) aluno(a) **WALDEMIR RODRIGUES COSTA JÚNIOR**, em conformidade com o Art. 83 do Regimento Geral de Pós-Graduação da Universidade Federal do Amazonas, como parte final de seu trabalho para a obtenção do grau de **MESTRE EM GEOGRAFIA**, área de concentração em **AMAZÔNIA: TERRITÓRIO E AMBIENTE**. A Banca Examinadora foi constituída pelos seguintes membros: **Professor(a) Doutor(a) IVANI FERREIRA DE FARIA, Presidente (UFAM/DEGEO)**, **Professor(a) Doutor(a) PAULO ROGÉRIO DE FREITAS SILVA (UFRR)** e **o(a) Professor(a) Doutor(a) OTONI MOREIRA MESQUITA (ICHL/UFAM)**. O(A) Presidente da Banca Examinadora deu início à sessão convidando os membros da Banca e o(a) Mestrando(a) a tomarem seus lugares. Em seguida, o(a) Senhor(a) Presidente informou sobre o procedimento do exame. A palavra foi facultada ao(a) Mestrando(a) para apresentar uma síntese do seu estudo e responder às perguntas formuladas pelos membros da Banca Examinadora. Após a apresentação e arguição pelos membros da Banca Examinadora, esta se reuniu onde decidiu, por unanimidade, que o(a) aluno(a) foi **"Aprovado"**. A sessão foi encerrada. Eu, Maria das Graças Luzeiro, Secretária do PPG-GEOG, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim, pelos membros da Banca Examinadora e pelo(a) Mestrando(a). Manaus (AM), **19 de dezembro de 2011**.

Banca Examinadora

Profa. Dra. Ivani Ferreira de Faria
Presidente (UFAM/DEGEO)
Prof. Dr. Paulo Rogério de Freitas Silva
Membro Titular (UFRR)
Prof. Dr. Otoni Moreira de Mesquita
Membro titular (ICHL/UFAM)

Waldemir Rodrigues Costa Junior
Waldemir Rodrigues Costa Júnior
Mestrando

Rubrica

Ivani Ferreira de Faria
Paulo Rogério de Freitas Silva
Otoni Moreira de Mesquita

Conceito

"Aprovado"
"Aprovado"
"Aprovado"

Maria das Graças Luzeiro
Maria das Graças Luzeiro
Secretária do PPG-GEOG



Aos meus pais, Waldemir Rodrigues Costa (*in memoriam*)
& Raimunda Martins Costa

Dedico

RESUMO

O principal objetivo desta dissertação é de compreender como a cultura participa na estruturação da rede urbana, a partir de um estudo empírico dos Bois-bumbás de Parintins-Am. A hipótese principal é de que a cultura contribui com a estruturação da rede urbana perpassando diferentes escalas geográficas. Como hipótese auxiliar, argumenta-se que Garantido e Caprichoso conferem funções urbanas à Parintins articulando-a com as cidades da rede urbana dos rios Solimões e Amazonas, bem como das redes urbanas supra-regionais. Considerando os pressupostos do conceito de *indústria cultural*, realizou-se um roteiro de entrevistas semi-aberto, mediante o qual foram entrevistados membros e antigos torcedores dos bumbás, bem como 59 artistas-artesãos, sendo 38 de fantasias (19 em cada bumbá) e 21 de alegorias (11 no Garantido e 10 no Caprichoso). Realizou-se também observação de campo, cujos dados foram reunidos em um Diário de Campo, e coadunados aos relatos orais e fontes bibliográficas. A análise desse universo empírico permitiu compreender que os bumbás surgiram na segunda década do século XX, em Parintins, marcando o período denominado “Boi de rua”, quando esses folguedos brincavam nos quintais e saíam pelas ruas encenando a venda da língua do boi. Com o crescimento da rivalidade entre os bumbás, que, inclusive, influenciou na morfologia urbana da cidade, materializando-se em conflitos corporais, a disputa foi transposta para o campo da competição estética no que se denominou de “Boi de arena”, estabelecendo-se uma nova fase da trajetória dos bumbás, o “Boi espetáculo”. Trata-se do momento em que os bumbás se integram ao mercado capitalista estabelecendo, com isso, esforços para a profissionalização de brincantes e artistas que até 1990 prestavam-lhes serviços voluntários. Esse processo trouxe em seu bojo o planejamento em série dos trabalhos artísticos, bem como a transformação do “Boi de arena” em vitrine desses trabalhos, o que marcou o preenchimento do tempo livre e conseqüente assalariamento dos recursos humanos. Esse aperfeiçoamento estético consolidou-se com uma hierarquia de trabalho artístico nos bumbás, com artistas-artesãos de alegorias no topo, e artistas-artesãos de figurinos na base. Analisa-se se essa hierarquia confere funções urbanas a Parintins, expressando e, simultaneamente, retroalimentando-se de uma hierarquia urbana a partir de atividades como produção, distribuição e gestão de bens e manifestações culturais. Verifica-se ainda se a mão-de-obra artística configura relações entre Parintins e outras cidades do tipo não hierárquicas ou de complementaridade a nível regional. Constatou-se que, por influência do “Boi de arena” enquanto vitrine de mão-de-obra artística, Parintins teve suas relações reforçadas na esfera local e regional, e ampliadas para o nível supra-regional, corroborando assim com a configuração e sobreposição de múltiplas redes geradas por fluxos de artistas em múltiplas escalas geográficas.

Palavras-chave: Parintins; Bois-bumbás; Artista-artesão; Cultura; Rede urbana; Escalas Geográficas.

ABSTRACT

The main purpose of this dissertation is to understand how culture participate in the structuring of the urban network, from an empirical study of the Bois-bumbás from Parintins-Am. The main hypothesis is that culture contributes to the structuring of the urban network passing by different geographical scales. As auxiliary hypothesis, it is argued that Garantido and Caprichoso urban functions give the Parintins linking itself with the cities of the urban network of Solimões and Amazon rivers, as well as supra-regional urban networks. Considering the assumptions of the concept of cultural industry, held a roadmap of semi-open, whereby members and old fans of bumbás were interviewed, as well as 59 artists and craftsmen, 38 costumes (19 in each bumbá) and 21 from allegories (11 in Garantido and 10 in Caprichoso). It was also conducted field observations and the data were gathered in a Field Journal and attached to oral stories and literature sources. The analysis of the empirical universe could understand that bumbás emerged in the second decade of the twentieth century, in Parintins, marking the period known as "Bull Street", when these amusements played in backyards and out through the streets by staging the sale of the ox tongue. With the rivalry growing between the bumbás, which also influenced the morphology of the town, materializing in bodily conflict, the dispute has been transposed to the field of aesthetic competition in what is called the "Ox arena", establishing a new phase of the trajectory of bumbás, the "Ox show." This is the moment when the bumbás are integrated into the capitalist market setting, thus, efforts to professionalize the revelers and artists who were volunteers until 1990. This process has brought in its wake the planning series of artworks, as well as the transformation of the "Ox arena" to showcase these works, which marked the completion of free time and consequent wage human resources. This aesthetic improvement was consolidated with a hierarchy of artistic work in bumbás with allegories artist-craftsmen at the top, and costumes artists-craftsmen at the base. It is analyzes whether this hierarchy gives urban functions to Parintins, expressing, and simultaneously, feeding itself an urban hierarchy from activities such as production, distribution and asset management services and cultural events. There is still a labor-relations between artistic work Parintins sets and other cities of the non-hierarchical or complementarily at the regional level. It was found that, under the influence of the "Ox arena" as a showcase for labor-artwork, Parintins has strengthened its relations at the local, regional and extended to the supra-regional level, thus confirming the configuration and overlapping multiple networks generated by flows of artists in multiple geographic scales.

Key-words: Culture; Parintins, Bois-bumbás; Artist-craftsmen; Urban network; Geographic scales.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por estar comigo sempre e por me permitir chegar aqui!

À minha mãe, Raimunda Martins, por todo apoio e estímulo.

Às minhas irmãs: Simone, Silma, Sileide, Silvia e Suely por terem acreditado e torcido por mim.

Aos meus amigos: Susane Lima e Giselane Campos; Raianni Pereira e Alcilene Souza, Moisés Júnior e Simone Perna, Cláudia Progênio, João Saraiva; Chagas; Corrinha; Alberto Spadin, por terem compartilhado momentos importantes da minha vida e da realização deste trabalho.

Ao Rogério Marinho e Jenifer Marques pelo engenho e prontidão com que confeccionaram os mapas para este trabalho.

Aos professores do PPGGEOG-UFAM, em especial: À Profa. Ivani Faria, pela amizade e críticas feitas a esta proposta, ainda na fase de seleção para o Mestrado, o que em muito ajudou na definição do objetivo geral desta pesquisa. À Profa. Adoréa Rebello, pelas palavras de estímulo em momentos de introspecção na escrita desta dissertação. À Profa. Tatiana Schor, pelas sugestões feitas ao longo da pesquisa.

Aos proprietários e profissionais dos hotéis de Parintins, pela hospitalidade e solicitude na prestação de informações.

À Joaquim e Maria Marinho, e à Francinete e Francisco Martins pela hospitalidade com que me receberam em Parintins.

A Daniel Capella e João Abreu pelas preciosas informações sobre os transatlânticos que aportam em Parintins.

Aos membros veteranos dos bumbás: Odinéia Andrade, Paulinho Farias, Marilda Valente, Clotilde Valente, Maria Ivanete (“Marita”), Ray Viana, Silvana Modesto, Irineu Teixeira e Acinélcio Vieira, pela hospitalidade e prontidão na prestação de dados.

Aos membros da diretoria da Associação Folclórica Boi-Bumbá Caprichoso (AFBBC): em especial à presidente Márcia Baranda, por ter me recebido de portas abertas e confiado em meu trabalho; à Danielle Ramos, Osmar Andrade, Jofre Lima, Bruna Lobato, Angélica, Alexandre, Gilza, Izandra, Socorro Lopes, por todo apoio e informações concedidos.

Aos membros do Conselho de Artes do boi-bumbá Caprichoso: Zandonayde Bastos, Gil Gonçalves, Peta Cid, Emerson Brasil, Waldir Santana, Wando Cruz, Macoy Cardoso, Larice Butel, Ericky Nakanome, Edwan Oliveira, Rogério Azevedo, Ricardo Peguete, por terem dedicado parte de seu valioso tempo contando suas histórias com a arte.

Aos artistas dos QG’s e Galpões do boi-bumbá Caprichoso: Rossy Amoedo, Oséias Bentes, Teco Mendes, Jair Mendes, Glaucivan Silva, Algles Ferreira, Karu Carvalho, Jorge Carvalho, André Amoedo, Orácio, Nonôca, Márcio Gonçalves, Enisson Oliveira, Olivado Farias (Dorico), Paulo Hojas, Beto Dias, Beto Cruz, Deco Cruz, Pit, Adriano Aguiar, Wallace Guerreiro, Zé Edilson Santana, Neto Machado, Mário Oliveira, Werner Botelho, Helena, Fabson Oliveira, Ray Góes, Juraci Modesto, Altemar (“Kabá”), Sebastião Cardoso, por terem compartilhado comigo suas trajetórias profissionais.

Aos membros da diretoria da Associação Folclórica Boi-Bumbá Garantido (AFBBG): em especial ao presidente Telo Pinto, por ter confiado e permitido a realização desta pesquisa; Norma Pires, Mário Uchôa e Leopoldo, pela gentileza com que me receberam e prestaram informações interessantes.

Aos membros da Comissão de Artes do boi-bumbá Garantido: Fred Góes, Roberto Reis, Chico Cardoso, Marialvo Brandão, Júnior de Souza, pela confiança, apoio e por terem dedicado parte de seu tempo contando suas trajetórias artísticas.

Aos artistas dos QG's e galpões do boi-bumbá Garantido: Francinaldo Guerreiro e sua assistente Railza, Jonathan Marinho ("Joinha"), Zilcson Reis, Amarildo Teixeira, Ito Teixeira, José Trindade, Júnior Feijó, Antônio Cansanção e sua secretária Elenilce Cansanção, Vandir Santos; Olessandro Fontenelle, Wendhel Fontenelle, Assis de Oliveira, Jackson Souza, Agostinho, Álvaro, Zacarias Bruce, Waldemir Teixeira, Thiago Reis, Fernando Oliveira ("Gudu"), Graça Faria, Maria da Saúde, Tarcízio Gonzaga, Murilo Maia, Carlinhos Reis, Davi Oliveira, Emerson Viana, Raimundo Lima ("Mundi"), Adson Lago, Paulo Pinheiro, pelo valioso tempo que me dedicaram nas entrevistas.

Equipe de segurança e enfermagem do trabalho do Garantido: Raquel Melo, Thinara Rame, Salete, Paula, pela hospitalidade e dicas de segurança nos galpões e QG's da agremiação.

Outras instituições: professores Tatiana Barbosa, Estevan Bartoli, Raimundo Camilo Ramos e Danúzio – Dep. Geografia/UEA/CESP – Parintins; Profa. Sara Soares – Dep. Serviço Social/UFAM – Parintins, amiga de vários momentos quando estive em Parintins; Prof. Maria Encarnação Beltrão Sposito – Dep. Geografia/ UNESP-Presidente Prudente, pelos textos de sua autoria que me foram cedidos, os quais ajudaram nas reflexões aqui presentes, e Ana Cláudia Nogueira, pelo envio do material; Hugo Rogério Hage Serra – Dep. Geografia/UFPA-Marabá, pelas sugestões e críticas ao projeto inicial de pesquisa.

À CAPES pela concessão da bolsa para esta pesquisa.

Ao CNPq pelo apoio parcial através do projeto maior "O impacto da consolidação do pólo industrial de Manaus nas cidades do Amazonas: o caso de Itacoatiara e Parintins" (Edital MCT/CNPq/CT- Amazônia/ Baixo Amazonas/ Processo 575780/2008-8) coordenado pela Prof. ^a Tatiana Schor.

A todos um MUITO OBRIGADO!

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: O DESAFIO METODOLÓGICO DA ABORDAGEM MULTIESCALAR ACERCA DO ENLACE CULTURA E REDE URBANA.....	17
CAPÍTULO 1: OS BOIS-BUMBÁS DE PARINTINS: DOS TERREIROS À ARENA DO BUMBÓDROMO.....	29
1.1 Garantido e Caprichoso: suas sagas, redes de sociabilidades e espacialidades.....	33
1.2. Das ruas para o Bumbódromo: o “Boi de arena” – um novo formato da Brincadeira.....	40
1.2.1 “De Parintins pra todo mundo ver”: as imagens construídas pelos (e em torno dos) bumbás.....	45
1.3 A mercantilização da brincadeira dos bumbás.....	50
1.4 A ressignificação dos bumbás de Parintins: da “descaracterização” da brincadeira à Identidade regional.....	57
1.5 Territórios, territorialidades e dinâmica de apropriação dos espaços públicos.....	60
1.6 A remodelação da paisagem urbana.....	66
1.7 A dinâmica territorial do Bumbódromo.....	70
1.8 Considerações: do que apenas fora uma brincadeira ao mercado.....	75
CAPÍTULO 2: DE “PUTTING-OUT SYSTEM” ÀS FÁBRICAS DE ESPETÁCULOS: A CONFIGURAÇÃO DA DIVISÃO DO TRABALHO ARTÍSTICO NOS BOIS-BUMBÁS DE PARINTINS.....	77
2.1. Aspectos históricos do trabalho artístico nos bumbás de Parintins.....	79
2.2 A configuração do trabalho artístico nos bumbás da década de 1980.....	87
2.3 Do Surgimento do Conselho ou Comissão de Artes à formação de capital físico.....	91
2.4. Das novas formas de incremento de capital humano à redefinição de papéis para produção artística.....	93
2.5 A profissionalização dos trabalhos cênicos e coreográficos.....	98
2.6 Considerações: das casas aos barracões – do amador e espontâneo ao industrial.....	102
CAPÍTULO 3: O “BOI DE ARENA” EM TRÊS FASES: PLANEJAMENTO, PRODUÇÃO E OPERACIONALIZAÇÃO.....	105
3.1 Fase I – Idealizar o boi: planejamento e concepção do projeto do “Boi de arena” no Conselho ou Comissão de Arte.....	105
3.2 A contratação dos artistas e a hierarquia de trabalho artístico nos bumbás.....	115
3.3 Fase II – Nos galpões, QG’s e currais: a construção do trabalho artístico a partir do projeto do “Boi de arena”.....	120
3.3.1 Das mãos polivalentes à divisão de tarefas na produção de alegorias.....	120
3.3.2 Das casas aos depósitos: a organização do trabalho de figurinos nos QG’s dos bumbás.....	135
3.3.3 Cênica, coreografia e ensaios.....	144
3.4 Fase III – Dos currais, galpões e QG’s à arena do Bumbódromo: o Festival como	

vitrine de trabalhos artísticos.....	147
3.4.1 Organização e estrutura logística das agremiações para o Festival.....	150
3.4.2 Do traslado dos figurinos e estruturas alegóricas.....	151
3.4.3 Montagem e operacionalização do “Boi de arena”.....	154
3.5 Considerações: do pensado ao produzido – o (in)cessante mundo da criação artística nos bumbás de Parintins.....	160
 CAPÍTULO 4: DAS “FÁBRICAS DE ESPETÁCULOS” DOS BUMBÁS ÀS REDES DE CIDADES: OS PAPÉIS DE PARINTINS E A ESTRUTURAÇÃO MULTIESCALAR DA REDE URBANA BRASILEIRA.....	163
4.1. Crítica aos estudos urbanos e culturais na geografia: (des)caminhos e perspectivas.	163
4.2. A rede urbana brasileira e papéis de cidades no período contemporâneo: esboçando contextos e apontamentos.....	166
4.3 Cultura e papéis de cidades: Parintins como “cidade de ponta”.....	170
4.3.1 O fator cultural e as articulações embrionárias de Parintins com as regiões norte e sudeste: a primeira configuração (1980-1989).....	178
4.3.2 Consolidação do papel de Parintins a nível local e ampliação de sua articulação com a rede urbana da Amazônia e do centro-oeste: a segunda configuração (1990-1999).....	179
4.3.3 Consolidação de interações de produção e expansão por fluxos de distribuição e gestão do fator cultural: a terceira configuração (2000-2009).....	184
4.4 Considerações: o amálgama cultura e rede urbana.....	194
 CONCLUSÃO: DOS QUINTAIS À REDE URBANA.....	196
 FONTES BIBLIOGRÁFICAS.....	203
 APÊNDICE 1: ROTEIRO DE ENTREVISTAS SEMI-ABERTO.....	214
 APÊNDICE 2: OFÍCIOS E AUTORIZAÇÃO DOS BUMBÁS.....	215
 ANEXO 1: REGULAMENTO DO FESTIVAL FOLCLÓRICO DE PARINTINS.....	218

LISTA DE SIGLAS

AFBBC	Associação Folclórica Boi-Bumbá Caprichoso
AFBBG	Associação Folclórica Boi-Bumbá Garantido
APL	Arranjos Produtivos Locais
ASCALPIN	Associação dos Catadores de Lixo de Parintins
BEA	Banco do Estado do Amazonas
CA	Conselho ou Comissão de Artes
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior
CNPq	Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
EMBRATUR	Empresa Brasileira de Turismo
EPC's	Equipamentos de Proteção Coletiva
EPI's	Equipamentos de Proteção Individual
FAB	Força Azul e Branca
FFP	Festival Folclórico de Parintins
IBAMA-ESREG	Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis – Escritório Regional
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
JAC	Juventude Alegre Católica
MAG	Movimento Amigos do Garantido
NEPECAB	Núcleo de Estudos e Pesquisas das Cidades da Amazônia Brasileira
NR	Normas Regulamentadoras
ONG's	Organizações Não-Governamentais
QG's	Quartéis Gerais
PPGGEOG	Programa de Pós-Graduação em Geografia-UFAM
ReCiMe	Rede de Pesquisadores sobre Cidades Médias
RCC	Rede Calderaro de Comunicação
SBT	Sistema Brasileiro de Televisão
SEC	Secretaria de Estado da Cultura
SINDUSCON- AM	Sindicato da Indústria da Construção Civil do Amazonas
UEA-CESP	Universidade do Estado do Amazonas – Centro de Estudos Superiores de Parintins
UEPA	Universidade do Estado do Pará
UFAM	Universidade Federal do Amazonas
UNESP	Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho

LISTA DE MAPAS

Mapa 01: Lugares onde ocorreram as edições do Festival Folclórico de Parintins.....	44
Mapas 02 e 03: Cidades de embarque dos transatlânticos que aportaram a cidade de Parintins nas temporadas de 2009 a 2010 (1) e 2010 a 2011 (2).....	55
Mapa 04: Localização das estruturas administrativas e galpões da “Cidade Garantido” em relação ao Bumbódromo.....	122
Mapa 05: Localização das estruturas administrativas e de galpões do Caprichoso em relação ao Bumbódromo.....	124
Mapa 06: Localização dos imóveis alugados que comportaram os QG’s de indumentárias de itens individuais do boi Garantido.....	136
Mapa 07: Localização dos QG’s do Caprichoso em imóveis alugados ou de propriedade (casas) dos artistas.....	137
Mapa 08: Redes de trabalho de soldagem entre QG’s e galpões do Caprichoso.....	140
Mapa 09: Redes de trabalho de costuras, decoração, esculturas em isopor e pintura entre profissionais dos QG’s e galpões do Caprichoso.....	143
Mapa 10: Cidades de destino dos artesãos de alegorias dos bumbás para produção de alegorias (1980-1989).....	178
Mapa 11: Cidades de destino dos artesãos de alegorias para produção de alegorias (1990-1999).....	180
Mapa 12: Cidades de destino dos artesãos de indumentárias para produção de alegorias (1990-1999).....	181
Mapa 13: Cidades de destino dos artesãos de indumentárias para produção de fantasias (1990-1999).....	183
Mapa 14: Cidades de destino dos artesãos de alegorias para produção de alegorias (2000-2009).....	186
Mapa 15: Cidades de destino dos artesãos de indumentárias para produção de alegorias (2000-2009).....	188
Mapa 16: Cidades de destino dos artesãos de indumentárias para produção de fantasias (2000-2009).....	190
Mapa 17: Cidades de importação de fantasias produzidas em Parintins pelos artistas de indumentárias (2000-2009).....	192

LISTA DE FLUXOGRAMAS

Fluxograma 01: Organização e produção artística nos bumbás de Parintins no período de 1913-1965.....	82
Fluxograma 02: Os primeiros capitais humanos para produção alegórica nos bumbás..	85
Fluxograma 03: Formação de capital humano para produção de figurinos nos bumbás de Parintins na década de 1980.....	88
Fluxograma 04: Formação de capital humano para produção de alegorias nos bumbás na década de 1980.....	90
Fluxograma 05: Estágio de brincantes/ artesãos-brincantes a artesão-não-brincante na produção de figurinos dos bumbás de Parintins no início de 1990.....	94

Fluxograma 06: Processos de formação de incrementos de capital humano em torno da produção de alegorias e figurinos nos bumbás de Parintins na década de 1990.....	96
Fluxograma 07: Processo de construção do projeto do “Boi arena” no boi-bumbá Caprichoso.....	107
Fluxograma 08: Processos de planejamento e construção do projeto do “Boi arena” no boi-bumbá Garantido.....	111

LISTA DE FIGURAS

Figura 01: Boi-bumbá Caprichoso.....	34
Figura 02: Boi-bumbá Garantido.....	36
Figura 03: Organização da estrutura do Bumbódromo.....	72
Figura 04: Localização da arquibancada neutra entre as arquibancadas especiais de Garantido e Caprichoso.....	74
Figuras 05-13: desenhos de indumentárias/ano de tribos (05-06/2010), Rainha do Folclore (07/2010), Pajé (08/2010), Apresentador (09/2010), Levantador de Toadas (10/2010), Amo do boi (11/2010), Porta-Estandarte (12/2010) e Vaqueirada (13/2011).....	109
Figuras 14-15: desenhos das alegorias de Lenda Amazônica “Abaçaí” (14) e Ritual Indígena “Yuu Tsêga – A festa da moça” (15) do Caprichoso (2011).....	110
Figuras 16-19: desenhos das alegorias de figura típica regional “O Juteiro” (16), Lenda Amazônica “A Fera das Águas” (17), Celebração Folclórica “Mistura das Raças” (18) e Ritual Indígena “Matawi Kukenã” (19) do Garantido (2011).....	112
Figuras 20-25: Soldagem de estruturas de sustentação (20), projeção em escala para molduras em aço (21), modelagem em aço (22), montagem e soldagem de moldes em aço para esculturas em ferro (23-25) nos galpões do Garantido.....	130
Figuras 26-29: projeção em escala (26) e confecção de esculturas em isopor com técnica de “resistência de chuveiro” (27 e 28), e acabamento da peça com facas (29) nos galpões do Garantido.....	131
Figuras 30-33: a técnica de pastelagem consiste na mistura de papel com goma cozida (35) para aplicação direta sobre a superfície da escultura e isopor (36-38), visando-se prepará-la para a pintura – galpões do Garantido.....	132
Figuras 34-37: Revestimento em saco fibrado (34), esponja (35), licra (36) e tecido americano (37) de esculturas em ferro nos galpões do Garantido.....	133
Figuras 38-41: pintura por compressor (38) de esculturas em isopor pasteladas (39-40) ou revestidas em saco fibrado ou de estopa (41) nos galpões do Garantido.....	134
Figuras 42-45: Montagem e soldagem de estruturas metálicas de tuxauas (42), revestimento de estruturas de indumentárias de tribos (43) e produção de adereços em EVA na máquina “Vacque Forme” (44) e em fibra de vidro (45) no Galpão Tribal do Garantido.....	141
Figuras 46-47: decoração e adereços de indumentárias de tribos de arena do Garantido.....	142
Figuras 48-51: Translado das alegorias do Garantido pela Estrada Parintins-Macurany (48), Avenida Odovaldo Novo (49), Avenida Nações Unidas (50) e Rua	

Renato Batista (51).....	152
Figuras 52-53: Translado das alegorias do Caprichoso pela Rua Fausto Bulcão (52) e estacionamento na área de concentração do Bumbódromo (53).....	153
Figuras 54-57: Montagem (54 e 55), testes de iluminação (56) e ajustes dos módulos alegóricos (57) do Garantido.....	155
Figuras 58-59: preparação da área da concentração pelos paikiçéis para show pirotécnico do Caprichoso (58) e ensaio de cênica numa das alegorias de ritual do Garantido (59).....	156
Figuras 60-61: montagem das indumentárias de tribos de arena do Caprichoso (60) no Ginsásio GM (noite de 25/06) e tuxauas do Garantido (61) no Bumbódromo (noite de 26/06).....	156
Figuras 62-63: posicionamento da Rainha do Folclore do boi Garantido com auxílio do artista que produziu a indumentária e de membros da coordenação de itens (noite de 25/06).....	158
Figuras 64-67: Posicionamento da Vaqueirada (64) e módulos de alegoria (66) do boi Garantido (noite de 25/06), além da organização de Tribos Indígenas (65) e módulos de alegoria (67) boi Caprichoso (noite de 26/06) no portão de entrada do Bumbódromo.....	159

LISTA DE QUADROS E TABELA

Quadro 01: Apontamentos metodológicos para estudos de redes entre cidades na (e para além da) calha Solimões-Amazonas.....	19
Quadro 02: Regulamentação do uso dos espaços públicos em Parintins de 15 a 30/06 (2008-2010).....	65
Quadro 03: Taxas de ingressos para acesso aos lugares no Bumbódromo – Festival de 2011.....	73
Quadro 04: Hierarquia de cenografias nos bumbás de Parintins.....	116
Quadro 05: Hierarquia de figurinos nos bumbás de Parintins.....	118
Quadro 06: Síntese de dados das produções artísticas desenvolvidas pelos artistas de alegorias fora de Parintins (1990-1999).....	174
Tabela 01: Número de fluxos dos artistas de alegorias dos bumbás para produção alegórica por cidade de destino/ ano (1990-1999).....	176
Quadro 07: Relação de Festas de Boi-Bumbá semelhantes à de Parintins.....	200

INTRODUÇÃO:

O DESAFIO METODOLÓGICO DA ABORDAGEM MULTIESCALAR ACERCA DO ENLACE CULTURA E REDE URBANA

Este trabalho se enquadra na perspectiva de estudos geográficos da rede urbana, definida, grosso modo, como um conjunto de centros urbanos funcionalmente articulados entre si (CORRÊA, 2006). Afirma-se que a natureza e o significado dessa forma espacial, como diversos autores têm procurado demonstrá-los recorrendo-se, sobretudo, ao critério econômico, decorre também do fator cultural. Como afirma Corrêa (2007), a rede urbana, assim como a cidade e o processo de urbanização, constitui-se em condição e expressão cultural. Como condição cultural, a rede urbana manifesta as articulações que as cidades estabelecem entre si também em termos de produção, circulação e consumos culturais. Como expressão cultural, é também produto dessas articulações ensejadas entre as cidades pela cultura, em suas múltiplas dimensões. Mas, sobre qual perspectiva teórica se debruçar para esta análise? Quais os recortes (espaciais e temporais) a se considerar? Quais as variáveis culturais a serem incrementadas em um estudo de rede urbana?

O principal objetivo deste trabalho é de compreender como a cultura participa na estruturação da rede urbana, a partir de um estudo empírico dos Bois-bumbás de Parintins-Am¹. Assim, delimitou-se como objeto de estudo os bumbás Garantido e Caprichoso que se apresentam todos os anos no último fim de semana do mês de junho em Parintins, cidade localizada à margem direita do rio Amazonas, a 420 km de Manaus. A hipótese principal é de que a cultura contribui com a estruturação da rede urbana, perpassando diferentes escalas geográficas, podendo ir do local a escalas supra-regionais. Como hipótese auxiliar, argumenta-se que os Bois-bumbás Garantido e Caprichoso contribuem com a definição do papel e da relação da cidade de Parintins com as demais na rede urbana da calha Solimões e Amazonas, bem como articulando-a em redes urbanas supra-regionais.

Compreende-se os bumbás como manifestações das culturas populares. Por culturas populares entende-se, conforme propõe Nestor Canclini (1983), como dispersas, corresponde ao que “o povo faz, o que se vende nos mercados e *boutiques* e os espetáculos através dos quais os meios de comunicação de massa transfiguram a nossa vida cotidiana”. Trata-se de manifestações que “ocorrem no interior do sistema capitalista”, as quais, segundo Canclini

¹ A pesquisa foi custeada na íntegra pela CAPES sob a forma de bolsa de estudos e teve apoio parcial do projeto maior “O impacto da consolidação do pólo industrial de Manaus nas cidades do Amazonas: o caso de Itacoatiara e Parintins” (Edital MCT/CNPq/CT- Amazônia/ Baixo Amazonas/ Processo 575780/2008-8) coordenado pela Prof. ^a Dr.ª Tatiana Schor.

(1983, p.12, grifos do autor), podem ser apreendidas no campo de sua produção, circulação e consumo. Dessa forma, os bumbás, enquanto culturas populares, constituem-se, reiterando as postulações do autor, em processo social, em contraponto às meras definições de cultura como ato espiritual ou manifestação a par das relações de produção. De acordo com Canclini (1983) a cultura popular não apenas representa essas relações de produção como também permite a sua reprodução, transformação e criação de outras relações sociais.

Sob este ponto de vista, a cultura e a economia podem ser separadas enquanto níveis teórico-metodológicos, para efeito de análise, mas integradas numa síntese, posto que é fundamental se buscar tanto a unidade quanto a distinção de instâncias da totalidade social. A discussão sobre a cultura como produção significa também elucidar tanto os processos materiais, fundamentais para a origem ou representação de algo, incluindo aí a compreensão das condições impostas pelas instituições sociais à elaboração dos produtos culturais, quanto a circulação social desses produtos e a atribuição de significados feitos aos mesmos quando recebidos pelas pessoas. Assim, observa-se as culturas populares como manifestações derivadas não apenas do processo de apropriação desigual de bens econômicos e culturais, mas também da produção feita pelo povo, de formas de representação, reprodução e reelaboração simbólicas de suas relações sociais (CANCLINI, 1983, p.43).

Partindo-se desses pressupostos teóricos, a pesquisa que deu origem a esta dissertação dividiu-se em três trabalhos de campo. O primeiro foi realizado de 25 de junho a 09 de julho de 2010. Estruturou-se um roteiro com entrevistas semi-abertas em três níveis de aplicação, durante o Festival de Parintins (25, 26 e 27 de junho) e após este evento cultural (28-30/junho e 01-08/julho), a saber: 1) membros e torcedores de Garantido e Caprichoso, focalizando-se questões como estruturas administrativas, infra-estrutura e equipamentos, festas e eventos culturais paralelos ou correlatos, patrocinadores e recursos financeiros, licitações, projetos sociais, serviços terceirizados, contratações e produção artística; 2) dirigentes de organismos privados como hotéis, pousadas, agências de viagens, restaurantes, supermercados e distribuidoras de bebidas e alimentos, buscando-se apreender as cidades e quantidade de turistas, bem como de alimentos e bebidas consumidos por esta demanda de pessoas; 3) representantes de organismos públicos como sub-gerência da Secretaria de Estado da Fazenda e secretarias municipais (segurança pública, saúde, infra-estrutura, cultura, turismo, agricultura e abastecimento), além de porto e aeroporto.

Assim, a esta altura, a proposta de pesquisa de dissertação mostrava-se ampla, pois, no plano do espaço intra-urbano, visou-se um levantamento sobre a relação dos bumbás com os aspectos socioeconômicos daquele município de Parintins, bem como as espacialidades decorrentes desta relação. No que se refere ao espaço inter-urbano, visava-se apontar todos os tipos de redes urbanas geradas tanto direta quanto indiretamente por influência dos bumbás. Esse vasto levantamento de informações acerca de Garantido e Caprichoso permitiu a construção de um esboço metodológico mais amplo para a calha Solimões-Amazonas, sobre o que se denomina de redes urbanas diretas e indiretas, considerando-se a influência das culturas populares, como mostra o Quadro (01).

Quadro 01: Apontamentos metodológicos para estudo da rede urbana na (e para além da) calha Solimões-Amazonas a partir dos bumbás de Parintins

Variável	Questões norteadoras de pesquisa		
	Espaço intra-urbano	Espaço inter-urbano	Fontes de dados empíricos
1) Festas populares	Identificação dos tipos de festas (folclóricas, relacionadas à produção – agrícola, sagradas e “profanas”). Existência de equipamentos urbanos voltados para estas festas. Formas de organização interna das festas (se assumem organização empresarial ou comunitária). Formas de intervenção nas festas por tipos de atores sociais envolvidos (organismos estatais, igrejas, empresas privadas). Empregos diretos e indiretos envolvidos por tipo de atividade relacionada a elas. A relação dessas manifestações com a paisagem ou estrutura urbana.	a) redes urbanas diretas: cidade de origem de brincantes, produtores e mão-de-obra direta/indireta envolvida. Apresentações de brincantes em outras cidades. Cidades de destino de mão-de-obra artística ou brincantes para participação em outras (e quais tipos de) atividades culturais. Procedência de matéria-prima e equipamentos para realização de festas. b) redes urbanas indiretas: influência da festa nos fluxos de bens, serviços e pessoas não vinculados diretamente à festa.	Organismos públicos (secretarias de cultura, finanças e planejamento), empresas privadas e entidades religiosas, porto e aeroporto.
2) Música	Identificação de bandas ou grupos e outros profissionais da música, segundo diferentes gêneros musicais. Existência de infra-estrutura de shows e/ou produção de alguma etapa de CDs.	a) redes urbanas diretas: cidades de realização de alguma etapa da gravação dos CDs ou de shows de bandas musicais. Cidades de destino de bandas musicais locais e outros profissionais da música,	Estúdios de gravação e/ou indústrias fonográficas fora da cidade, produtores musicais, bandas, músicos e compositores locais,

	Relação da gravação musical com a paisagem ou estrutura urbana.	bem como a participação dos mesmos em (quais) eventos culturais. Cidade de origem de compositores/ cantores, bandas de música e outros profissionais da música. Cidades de procedência de instrumentos e produtos musicais. b) redes urbanas indiretas: relação da gravação musical ou realização de shows com fluxos de bens, serviços e pessoas não vinculados diretamente à música.	empresas de produção, marketing de shows e ECAD – Escritório Central de Arrecadação e Distribuição.
3) Artes Plásticas	Checagem dos fixos voltados para a produção de telas, desenhos, esculturas, etc.. Relação desses fixos com a paisagem urbana. Formas de organização desses fixos (empresarial ou comunitária, formal ou informal).	a) redes urbanas diretas: cidades de origem e de destino de trabalhos artísticos e mão-de-obra artística. Envolvimento desses profissionais com outros tipos de manifestações ou confecção de produtos culturais em outras cidades. Procedência de matéria-prima utilizada para produção de algum dos segmentos das artes plásticas. Cidade de origem e de residência do público que compra obras de artes. b) redes urbanas indiretas: influência da produção e comercialização dos segmentos da arte nos fluxos de bens, serviços e pessoas não vinculados diretamente às artes plásticas.	Artesãos, Associação de Artistas Plásticos e Ateliês, organismos públicos (secretarias de cultura), etc.
4) Vestuário	Checagem de fixos voltados para a produção de vestuário. Relação dessa produção com as formas urbanas ou estruturas urbanas. Articulações com o mercado interno e por tipos de demandas (industrial, festas populares, etc.). Formas de organização desses fixos da produção (empresarial/ burocrática ou comunitária, formal e informal).	a) Redes urbanas diretas: destino de malharias por segmentos da cultura (festas, por exemplo) e ou da sociedade (empresas do setor de indústria, por exemplo). Procedência da matéria-prima utilizada no processo de produção de vestimentas.	Empresas de malharia e ateliês, companhias têxteis, associações comerciais, etc.

5) Artesanato	Identificação dos fixos voltados para essa produção (por tipo), bem como relação dos mesmos com a estrutura ou paisagem urbana. Tipos de organização desses fixos (empresarial ou comunitária, formal ou informal).	a) Redes urbanas diretas: cidades de destino da produção artesanal. Cidade de origem da matéria-prima utilizada para a confecção do artesanato. Procedência do público turista que adquire esses produtos.	Ateliês e lojas, associação de artesãos, etc.
----------------------	---	---	---

Fonte: COSTA JR, Waldemir Rodrigues. In: Cidade, Cultura e Rede Urbana... Anais do IX ENANPEGE, Goiânia, 2011. p.05-06.

Observa-se que a proposta da pesquisa, até então, articulava a análise da cultura com o urbano em dois níveis, a saber: 1) espaço intra-urbano – a relação das culturas populares com a estrutura ou morfologia urbana; 2) espaço inter-urbano, subdividido em redes urbanas diretas (a), produzidas diretamente pela cultura em termos de produção e circulação de bens e eventos culturais, e redes urbanas indiretas (b), isto é, articulações de Parintins com outras cidades mediante os fluxos de pessoas e produtos diversos, gerados por influência de eventos culturais.

O vasto roteiro de levantamento de dados do primeiro trabalho de campo impôs a necessidade de uma nova delimitação da pesquisa, logo após o exame de qualificação. Desta vez, o projeto de pesquisa foi redirecionado para a estreita relação que se estabelece entre a cultura e a rede urbana, no que se denominou de redes urbanas diretas. No trabalho de campo anterior, observou-se, nos dias de realização do Festival, a complexidade com que se operacionalizou o espetáculo dos bumbás. Com isso, o foco da pesquisa foi redefinido, visando-se compreender como se produz uma festa, identificando-se a partir daí variáveis culturais para o estudo da rede urbana. Desta forma, considerando-se os pressupostos teóricos do conceito de indústria cultural proposto por Theodor Adorno e Max Horkheimer (2009), reelaborou-se o roteiro de entrevistas semi-aberto (APÊNDICE 1) voltado para a produção artística de alegorias e indumentárias. Por conseguinte, realizou-se o segundo trabalho de campo, de 20 a 24 de março de 2011, no qual o roteiro de entrevistas foi testado junto a 11 artistas, dos quais 07 no Garantido e 03 no Caprichoso. O roteiro incorporou novas questões relacionadas à forma como se dava o planejamento e produção artística dos bumbás. Optou-se por entrevistas do tipo semi-abertas, por se tratarem de técnicas que partem “de certos questionamentos básicos, apoiados em teorias e hipóteses que interessam à pesquisa, e que, em seguida, oferecem amplo campo de interrogativas, fruto de novas hipóteses que vão surgindo à medida que se recebem as respostas do informante” (TRIVINOS, 1990, p.146). As

entrevistas semi-abertas permitem a comparação de respostas, bem como a articulação de resultados possibilitando a sistematização das informações dos entrevistados (DUARTE, 2005).

No segundo trabalho de campo, já era visível a relação direta dos bumbás com a rede urbana, uma vez que a grande maioria dos artistas vinculados às agremiações folclóricas ainda estava retornando de outras cidades, onde, meses após o Festival, desenvolveram uma diversificada produção artística. Essa constatação impôs a necessidade metodológica de realização de um terceiro trabalho de campo, mais extenso, visando-se aprofundar o universo de análise acerca da produção artística dos bumbás Garantido e Caprichoso. A hipótese auxiliar da pesquisa foi reformulada, posto que, os dados preliminares do trabalho de campo anterior, apontavam que provavelmente já havia se estabelecido uma hierarquia de trabalho artístico nos bumbás de Parintins, com artistas de alegorias no topo e artistas de indumentárias na base.

O terceiro trabalho de campo foi realizado em Parintins, de 11 de Abril a 26 de Junho de 2011. O roteiro de entrevistas, já devidamente reajustado, foi aplicado junto a 48 artistas, sendo 26 artistas no Caprichoso e, visando-se completar o universo de entrevistas do trabalho de campo anterior, mais 14 profissionais no Garantido. No total, entre o segundo e terceiro trabalhos de campo, dos 93 artistas contratados por Garantido e Caprichoso para produção de alegorias e figurinos, foram entrevistados 58 artistas, e mais o artista Karu Carvalho², pelo Caprichoso, totalizando 59 entrevistas. Esses profissionais são aqui entendidos também como artesãos, por se tratar de recursos humanos³ que, além de criarem a arte enquanto meio crítico ou de libertação, podem produzi-la através da repetição de uma técnica manual⁴. Do universo empírico de 59 artistas, foram entrevistados 20 profissionais de alegorias, sendo 11 no Garantido e 10 no Caprichoso. Somam-se a estes, os 38 artistas-artesãos de figurinos entrevistados, sendo 19 em cada bumbá, profissionais distribuídos em cargas de trabalho para

² Este artista foi entrevistado no segundo trabalho de campo em Parintins, no mês de março, quando os artistas ainda estavam em fase de contratação pela diretoria dos bumbás. Até então, o artista Karu Carvalho estava em negociação salarial junto à diretoria do boi-bumbá Caprichoso. Porém, o contrato entre ele e a diretoria não chegou a ser fechado, como constatado no terceiro trabalho de campo. Ainda assim, considera-se a entrevista deste profissional no universo empírico da pesquisa, haja vista se tratar de um artista com 25 anos de carreira no Caprichoso, tendo prestado informações precisas acerca da história da produção artística do Festival Folclórico de Parintins.

³ O uso desse termo neste trabalho deve-se, sobretudo, à forma como os artistas são valorizados pelas diretorias dos bumbás, como se analisa no Capítulo 2 desta dissertação.

⁴ Essa observação é reforçada pelo artista plástico Erick Nakanome, do boi-bumbá Caprichoso. Pelo fato destes profissionais se autodenominarem como artistas, somado à dificuldade de se saber com precisão quais artesãos são também artistas, utiliza-se a expressão artistas-artesãos para referir-se a eles.

produção de indumentárias de itens individuais e coletivos. Além dos artistas-artesãos de figurinos e alegorias, realizou-se ainda entrevistas semi-abertas junto a antigos membros e torcedores de Garantido e Caprichoso.

Os dados levantados dizem respeito não apenas ao processo produtivo, a maneira como os artistas planejam e produzem uma festa, mas como a operacionalizam. Há que se ressaltar aqui um ponto importante, que se constituiu em um dos gargalos metodológicos. Os bumbás ao se tornarem pessoas jurídicas, com estruturas administrativas, formalizaram-se. Além disso, trata-se de duas agremiações folclóricas que anualmente disputam o título de campeão no Festival. Em decorrência, os bumbás mantêm em segredo todos os detalhes de seus espetáculos, desde a fase de planejamento à etapa de produção e operacionalização das apresentações, exigindo formalismo e ética por parte do pesquisador, cujo vínculo deste ou não como torcedor ou simpatizante de um dos bumbás é o fator que irá determinar a sua autorização para adentrar as dependências das agremiações. Ainda que constatado o não vínculo do pesquisador com um dos bumbás, cabe a ele completo sigilo sobre o que observa e as informações prestadas pelos artistas, principalmente quando transita pelas dependências e entra em contato com membros de ambas as agremiações. Por isso, os bumbás Garantido e Caprichoso requerem do pesquisador formalização e explicação dos propósitos de sua pesquisa junto às suas diretorias, especificando, inclusive, o seu possível vínculo como torcedor de um dos bumbás (APÊNDICE 2).

Mantendo-se em segredo o que os bumbás também guardam em sigilo, a pesquisa de dados referente aos quase três meses do terceiro trabalho de campo, pautou-se no acompanhamento dos trabalhos dos artistas dentro dos QG's de figurinos e galpões de alegorias. Assim, além do registro dos relatos orais desses habilitados profissionais, realizou-se ainda observação de campo, cujos dados ajudaram a complementar não apenas informações valiosas sobre o planejamento e produção artística, como também a operacionalização da festa nos dois primeiros dias de Festival Folclórico (24 e 25 de junho). Todos os dados gerados pela observação de campo foram descritos no Caderno de Campo. Para efeitos metodológicos, ao fim de cada dia de pesquisa, os dados do Caderno de Campo eram reunidos em um Diário de Campo (digital), onde eram registradas também informações referentes à maneira como o cotidiano, e a forma e o conteúdo da cidade iam sendo modificados, dada a proximidade do Festival. O Diário de Campo também registra os ajustes metodológicos que iam sendo feitos à medida que se avançava na observação de campo e aplicação do roteiro de entrevistas junto aos artistas.

Esta dissertação divide-se em quatro capítulos. O capítulo 1 caracteriza os bumbás Garantido e Caprichoso, evidenciando como a espetacularização e mercantilização da brincadeira. Nessa perspectiva, introduz-se os conceitos de espetacularização de Guy Debord (1997) e mercadoria, de Karl Marx (1988), para descrever como tais folguedos passaram a ter novos sentidos, quais sejam a venda de suas imagens por segmentos sociais abastados daquela cidade, servindo, além da manutenção da rivalidade, aos interesses de poderosos organismos econômicos que patrocina a brincadeira. Com base nessa descrição, aponta-se como os bumbás, no período denominado de “Boi de rua”, foram dando sentido às espacialidades da cidade, nas primeiras décadas do século XX, agregando distintas redes de parentelas e “dividindo” o espaço urbano da cidade.

Com o crescimento da rivalidade entre os bumbás, aponta-se como ocorre a espetacularização dos folguedos, no que se denomina de fase do “Boi espetáculo”, descrevendo-se como as imagens da festa passam a ser vendidas e, em decorrência, como o espaço urbano daquela cidade passa por nova roupagem, em termos de uma sobreposição dos valores de troca sobre os valores de uso, o que, de um lado, imprimiu novas formas e conteúdos àquela cidade e, por outro, ensejou novas dinâmicas territoriais urbanas. Assim, o capítulo 1 apresenta o objeto de estudo da pesquisa destacando os sentidos dos folguedos, bem como a relação dos mesmos com o espaço na escala intra-urbana. No plano do processo de espetacularização da brincadeira, delimita a discussão na esfera do processo produtivo que está por detrás da construção da festa, cujos resultados são arrolados nos dois capítulos seguintes.

Considerando-se que, de acordo com Roque Laraia (2007), existem diversos conceitos sobre cultura e nenhum destes é incorreto, parte-se dos pressupostos do conceito proposto por Paul Claval (2001), segundo o qual a cultura compreende um conjunto de saberes, técnicas e, entre outros elementos, conhecimentos, transmitidos entre gerações. Partindo-se deste conceito, compreende-se que os saberes artísticos dos bumbás são constituintes da cultura de Parintins. Contudo, a cultura enquanto herança não significa imutabilidade posto que, conforme Claval (2001), tal dimensão passa por mutações. Laraia (2007) aproxima-se deste entendimento ao afirmar que as culturas mudam tanto internamente quanto por fatores externos. No caso dos bumbás de Parintins, busca-se apreender, em primeiro plano, como se dava o processo de produção e organização dos trabalhos artísticos no período do “Boi de rua”, para se descrever como, no período do “Boi espetáculo”, as mudanças estruturais que processadas na esfera do trabalho artístico não decorreram apenas

da rivalidade, mas, sobretudo, de fatores externos. Nessa perspectiva, ganha força para esta análise o conceito de indústria cultural de Theodor Adorno e Max Horkheimer (2009), posto que a profissionalização da brincadeira é expressão das articulações dos bumbás com o mercado. A análise comparativa das informações prestadas nas entrevistas e das observações de campo, realizadas dentro dos lugares de trabalho dos bumbás, permitiu a reconstituição de como se configurava o trabalho artístico no período do “Boi de rua” e na fase do “Boi espetáculo”. Com base nessas informações, constatou-se que, no período do “Boi de rua”, o trabalho era marcadamente voluntário, cujos padrinhos financiavam a brincadeira, e os brincantes, “donos”⁵ dos bumbás e as costureiras confeccionavam os figurinos “por amor ao boi”⁶. Já no “Boi espetáculo” a produção artística se delineou de forma diferenciada. Ao buscarem se organizar para obter recursos financeiros para custeio da competição⁷ no campo estético, somado ao aumento da carga de trabalho de membros voluntários e brincantes, que confeccionavam o seu próprio figurino, sucedeu-se a formação de recursos humanos assalariados, sobretudo, na década de 1990, voltados para a produção de alegorias e indumentárias. A esta altura, consolidava-se uma hierarquia de trabalho artístico, com artistas-artesãos de figurinos, na base, e artistas de alegorias no topo, em novos capitais físicos voltados para a produção artística.

Compreendendo-se como se delineou o surgimento do artista-artesão enquanto profissional nos bumbás de Parintins, partiu-se, no capítulo 3, a uma descrição densa, no sentido de se analisar como, na atualidade, desenvolve-se a produção artística em Garantido e Caprichoso. Tratou-se de entender o “Boi de arena” em três atos como *planejamento, produção e operacionalização* do espetáculo, apreendendo-se, minuciosamente, como se manifesta a hierarquia de trabalho artístico apontada no capítulo 2. Nessa etapa, foram cotejadas informações obtidas junto aos artistas-artesãos do Conselho ou Comissão de Artes⁸, dos QG’s⁹ de figurinos e galpões de alegorias, bem como observações de campo que se

⁵ Expressão cunhada para se referir às pessoas que se responsabilizavam de comandar e organizar a brincadeira dos bumbás.

⁶ Como membros e simpatizantes se referem aos vínculos desenvolvidos com os bumbás.

⁷ Aqui cabe abrir um parêntese. Conforme José Silva (2001), dois conceitos distintos permeiam a rivalidade entre Garantido e Caprichoso: competição e disputa. A competição, segundo este autor diz respeito, no âmbito do Festival Folclórico, à busca dos bumbás pelo título de campeão. Já a disputa se ocorrendo no campo simbólico, diz respeito às diferentes estratégias dos bumbás, no contexto da ou para além do período de competição, mediante as quais buscam incessantemente conquistar novos adeptos ou torcedores.

⁸ Setor que, como descrito mais à frente, na atualidade é responsável de conceber os espetáculos dos bumbás.

⁹ Em entrevista, Fred Góes, membro do boi-bumbá Garantido, sustenta que esse termo foi cunhado no Garantido e significava Quartéis de Guerra no qual o bumbá produzia os seus trabalhos artísticos para brincar nas ruas da cidade de Parintins, na primeira metade do século XX, nas quais, quase sempre, entrava em confronto com o boi Caprichoso. Na atualidade, essa expressão significa Quartéis Gerais, passando a mesma lógica de guerra ou

processaram no contato com o mundo do trabalho artístico nos bumbás. Aponta-se ainda o novo sentido operado em torno do Festival, qual seja o de uma vitrine de mão-de-obra artística, o qual se sobrepôs ou se imbricou ao objetivo de celebração da rivalidade, como vinha se sucedendo desde a primeira edição da competição em 1965. Constata-se que, aqui emprestando-se o conceito de Paul Claval (2001), a cultura como o conjunto de técnicas e conhecimentos disseminados entre os artistas compreende o *saber local*, no sentido definido por Geertz (1997), para quem as formas de saber são sempre particulares aos lugares.

Entendido enquanto vitrine, o Festival, em avançado estágio de profissionalização dos bumbás, passa a projetar, em larga escala, para o mercado de trabalho extra-local, aqueles capitais humanos que, nos anos precedentes à década de 1990, prestavam serviços voluntários às agremiações, seja enquanto brincantes, que produziam a própria indumentária, seja enquanto não-brincantes, que auxiliavam os demais artistas-artesãos sem, ainda, necessariamente venderem a sua força de trabalho. Nesse sentido, entra em discussão o capítulo 4 no sentido de espacializar a rede urbana que se configura por influência dos saberes artísticos formados nos bumbás de Parintins.

Descreveu-se o contexto em torno do qual giram as discussões sobre as redefinições de papéis de cidades na rede urbana brasileira, visando-se extrair elementos que pudessem orientar na empiricização da rede urbana a partir do mercado de trabalho artístico que se projeta para além de Parintins. Assim, recorre-se a Sposito (2001, 2010 & 2006), Sposito *et al.* (2007) e Corrêa (2001), segundo os quais a inserção do Brasil na divisão internacional do trabalho culminou na redefinição de papéis de cidades, cuja rede urbana não pode mais ser classificada apenas como do tipo hierárquica. Alargando-se a escala de análise da rede urbana na esfera local, questiona-se se o reforço do papel de cidades médias¹⁰ em escala regional, bem como em escalas extra-regionais ou supra-locais, como argumenta Sposito (2010) e Sposito *et al.* (2007) para a rede urbana brasileira, não teria sido também resultado do fator cultural quando se toma como referência o papel de Parintins em termos de produção, distribuição e gestão de bens ou manifestações culturais na e para além da rede urbana do Amazonas.

combate entre as agremiações. Nestes lugares, que podem ser imóveis alugados, de membros ou ainda de propriedade dos bumbás, os trabalhos artísticos são produzidos em sigilo, posto que se trata de estratégias mediante as quais os bumbás buscam se superar entre si no campo da competição estética.

¹⁰ Segundo Sposito (2001), são aquelas que podem ser de porte médio, pelo critério populacional, mas, sobretudo, cidades que desempenham papéis intermediários com outros centros urbanos na rede urbana.

Contudo, colocavam-se como desafios os seguintes questionamentos: qual o recorte temporal a ser considerado para se proceder a uma empiricização da rede urbana a partir do fator cultural? Em quais escalas geográficas (regionais e extra-regionais) pode ser apreendida a configuração da rede urbana pela mão-de-obra artística de Parintins? Baseando-se na análise feita no capítulo 2, considerou-se como recorte temporal, justamente, os períodos em torno dos quais foi se estabelecendo a profissionalização e, conseqüente, formação de recursos humanos voltados para a produção artística em Garantido e Caprichoso. Assim, considerou-se como recortes temporais o período de 1980-1989, 1990-1999 e 2000-2009.

Analisa-se se a hierarquia de trabalho artístico que vinha se processando ao longo desses três períodos também vinha expressando uma hierarquia urbana e, simultaneamente ou não, articulações entre Parintins e outras cidades do tipo não hierárquicas, reforçando, de um lado, o papel dessa cidade na esfera regional, com a configuração de uma “área” com continuidade territorial, e, por outro lado, estabelecendo articulações com outras cidades em contextos extra-regionais, corroborando com uma descontinuidade territorial. Nesse sentido, visou-se apreender se as articulações estabelecidas entre Parintins e cidades de diferentes portes hierárquicos ocorriam, dentro de cada período, em escalas regionais e extra-regionais. Para tanto, integraram o roteiro de entrevistas semi-estruturadas questões como, entre outras (vide o APÊNDICE 1): Para que cidade e em que ano, você saiu pela primeira vez para produzir um trabalho artístico? Para quais cidades você tem saído para desenvolver uma obra artística? Que trabalhos artísticos foram esses?

Cabe destacar como os dados foram sistematizados para a análise da configuração da rede urbana pelo fator cultural. Para efeito de constatação das articulações de Parintins na rede urbana em múltiplas escalas, incluindo-se uma possível hierarquia urbana, como expressão da hierarquia de trabalho artístico, e simultâneas relações do tipo não hierárquicas, impunha-se o desafio de se verificar em que intensidade se materializavam os fluxos de mão-de-obra artística na rede urbana, considerando-se como variáveis “alegorias” e “figurinos”. Após a análise das entrevistas, o primeiro passo consistiu na construção de um quadro síntese de dados, estruturado em linhas e em colunas, contendo as cidades, o ano e os tipos de trabalhos artísticos feitos pelos artesãos dentro de cada período (1980-1989; 1990-1999; 2000-2009¹¹). Registrou-se o nome de cada profissional para cada linha correspondente da primeira coluna

¹¹ Optou-se que esse recorte temporal fosse até 2009, para não serem gerados desníveis na análise comparativa entre os demais recortes. Além disso, em cada período, enquadraram-se, com precisão, as mudanças que formaram e consolidaram a mão-de-obra artística polivalente nos bumbás de Parintins.

(à esquerda) intitulada “artista”. Nas linhas da segunda coluna (à direita), intitulada “tipos de trabalhos artísticos por cidade/ano”, apontou-se para cada ano e para cada cidade os tipos de produções artísticas (alegorias e figurinos) por respectivo profissional da primeira coluna (à esquerda).

Por conseguinte, verificou-se quantos pontos uma dada cidade obteve para produção de um dado trabalho feito pelo respectivo profissional. Cada um desses pontos diz respeito ao deslocamento feito pelo artista para confeccionar trabalhos artísticos na cidade e no ano referidos. Ao final, realizou-se a soma desses pontos para cada cidade, obtendo-se um número “x” de fluxos. Como cada período é constituído por dez anos, logo, dividiu-se esse número “x” por dez, obtendo-se a média de fluxos anuais de uma dada mão-de-obra artística que se direcionou para a respectiva cidade para produzir alegorias ou figurinos.

Tal procedimento foi aplicado também para se verificar para quais cidades os artistas-artesãos de indumentárias produzem figurinos em Parintins e os distribuem para outras cidades. Já as atividades de gestão de manifestações culturais como, por exemplo, os ofícios de carnavalescos de escolas de samba e coordenação de festas¹², foram descritas, posto que essas atividades são exercidas por artistas-artesãos que também saem para produzir fantasias ou alegorias. Descreve-se ainda outros trabalhos artísticos como cenários, decorações de festas e esculturas diversas que são produzidos pelos artistas, tanto aqueles que permanecem em Parintins, como os que se deslocam para trabalhar em outras cidades da e fora da região Amazônica.

Para facilitar na espacialização da rede urbana, as médias de fluxos anuais de mão-de-obra artística foram organizadas em intervalos e, dentro de cada um desses, inseridas as cidades que se enquadram com o nível de intensidade com que recebeu os profissionais. Tornou-se possível construir um conjunto de mapas temáticos, cuja análise permitiu compreender que as relações que Parintins exerce com outras cidades se configuram em múltiplas escalas geográficas. Esta análise permite afirmar que a cultura pode ser incorporada em um estudo de rede urbana, considerados os fatores culturais e as especificidades com que cada cidade desenvolve seus papéis na divisão territorial do trabalho.

¹² Essas atividades ultrapassam o ano de 2009, mantendo-se até a atualidade, como apontam os relatos dos artistas.

CAPÍTULO 1:

OS BOIS-BUMBÁS DE PARINTINS: DOS TERREIROS À ARENA DO BUMBÓDROMO

Este capítulo tem como principal objetivo analisar como se delineou a mercantilização e espetacularização da brincadeira dos Bois-bumbás Garantido e Caprichoso, apontando a relação desses processos com as múltiplas espacialidades em Parintins. A literatura aponta que dois momentos marcam a trajetória dos bumbás. De 1913 a 1965, compreende o período do “Boi de rua”, quando a brincadeira dos bumbás Garantido e Caprichoso ocorria de forma espontânea, sem regras, nos terreiros e na frente de algumas casas, nos dias de comemorações aos santos juninos. A partir de 1965, dado, entre outros fatores, o crescimento da rivalidade entre os bumbás, e os conflitos orais e corporais daí decorrentes, Garantido e Caprichoso passam a se apresentar em quadras esportivas, grandes tablados e, finalmente, na arena do atual Bumbódromo, no âmbito do Festival Folclórico de Parintins. Trata-se do período do “Boi espetáculo”, em que, mediante regras e quesitos de julgamentos previamente estabelecidos, os bumbás passam a competir no campo estético. Esse período é marcado pela mercantilização e, nas últimas décadas, intensa espetacularização da brincadeira graças a fatores exógenos, sobretudo, por influência do poder público estadual e organismos privados, que influenciaram na construção de imagens construídas em torno dos e pelos bumbás. Dados os estreitos laços da brincadeira com o mercado capitalista, sendo, inclusive, reelaborada por este, a festa de Garantido e Caprichoso ganha sustentação enquanto espetacularidade massiva pela identidade cultural amazônica que suscitaram. Tanto no “Boi de rua” quanto no “Boi espetáculo”, verifica-se estreita relação de ambos os bumbás com o espaço urbano de Parintins, seja influenciando na morfologia urbana, seja redefinindo os territórios, as formas e os conteúdos da paisagem.

Amarildo Gonzaga (2000), com base em Elizabeth Loibl, explicita a dimensão mítica e folclórica em torno do boi. O animal fez parte do cotidiano de diversas civilizações na antiguidade, tendo figurado no imaginário humano, na condição de deus, de recurso mediante o qual se buscava respostas como forma de neutralizar relações conflituosas do cotidiano. Assim, conforme o autor, o animal fora sacralizado e venerado fazendo parte do imaginário humano, desde os tempos primitivos à antiguidade. Na mitologia grega, por exemplo, o animal foi motivo de terror e mesmo de contemplação, a exemplo da figura lendária do Minotauro. Baseando-se no mesmo autor, compreende-se que, com as transformações sociais processadas ao longo da história, delineou-se a transformação da dimensão mítica em torno do animal em folclore, posto que o boi passou a ser, além de divinizado, trazido ao plano social, embora ainda figure no imaginário humano.

No Brasil, são diversas as manifestações populares em torno do boi, predominando-se descrições em torno do Bumba-meu-boi ou do Boi-bumbá. Braga (2002) retoma as primeiras notícias da brincadeira no Brasil, como o registro pioneiro feito na cidade do Recife (1840) pelo Frei Miguel Lopes Gama (Padre Carapuceiro) do jornal *O Carapuceiro*. Quase vinte anos depois (1859), Avé-Lallemant, em descrições que, para Cavalcanti (2000), compreendem o segundo registro do folguedo no Brasil, refere-se à presença da brincadeira em Manaus.

Na literatura sobre os Bois-bumbás de Parintins, tem sido recorrente a idéia de que o folguedo compreende uma continuidade histórica do Bumba-meu-boi do Maranhão e nordeste, na medida em que teria sido trazido por negros nordestinos no período áureo da borracha (AZEVEDO, 2000; NOGUEIRA, 2002). Todavia, Vicente Salles (1970), citado por Cavalcanti (2000) e Braga (2002), encontrou registros do folguedo em jornais de Belém e Óbidos em 1850. Para Cavalcanti (2000), o primeiro registro da brincadeira no nordeste não comprova a idéia de sua anterioridade histórica, que tem o nordeste como o centro de irradiação da brincadeira, posto que os nordestinos chegaram à Amazônia a partir de 1877, depois do registro feito por Avé-Lallemant em Manaus (1850) e antes do surto econômico da borracha. Nesse sentido, como reforça Braga (2002) e Cavalcanti (2000) com base em Salles (1970), a brincadeira já havia sido disseminada e estruturada na Amazônia na primeira metade do século XIX.

O folguedo floresceu em Parintins, desde a segunda década do século XX, atingindo no período contemporâneo notável espetacularidade. Para José Silva (2001), a magnitude do Festival Folclórico, onde se apresentam os bumbás Garantido e Caprichoso, e o lugar têm compreendido elementos de manifestação de estranheza e espanto da mídia sobre Parintins. Outros autores, como Costa & Costa (2008), questionam-se porque o fenômeno cultural dos Bois-bumbás atingiu tamanha dimensão em Parintins e com os requintes que lá se verifica.

O principal objetivo deste capítulo é de analisar como se delineou a mercantilização e espetacularização da brincadeira dos Bois-bumbás Garantido e Caprichoso, apontando a relação desses processos com as múltiplas espacialidades em Parintins. Cabe destacar o que se entende por mercantilização e espetacularização quando da análise do objeto em questão (os Bois-bumbás). O que permite determinar que um dado objeto ou fenômeno, quando se trata da cultura, por exemplo, constitui-se em uma mercadoria? Considerando o valor de uso como a utilidade dos objetos, que se realiza qualitativamente no campo do consumo, enquanto o

valor de troca como a proporção quantitativa resultante da troca de “valores de uso de uma espécie [que] se trocam contra os valores de uso de outra espécie” (p.45-46), Karl Marx (1988) já dizia que um objeto ou coisa pode ser “ser útil e produto do trabalho humano, sem ser mercadoria... Para tornar-se mercadoria, é preciso que o produto seja transferido a quem vai servir o valor de uso por meio da troca” (p.49). Nesse sentido, como define Marx (1988), a mercadoria é o produto que, ao reunir utilidades, satisfaz necessidades materiais e imateriais humanas por meio de relações de troca.

Guy Debord (1997), ao introduzir o conceito de “sociedade do espetáculo”, aprofunda a discussão sobre as relações de troca no período contemporâneo, apontando os mecanismos e produtos espetaculares da indústria do entretenimento. Como diria o autor, a espetacularização não consiste na imagem em si, mas em “uma relação social entre pessoas, mediadas por imagens” (p.14). Com base em Debord (1997), entende-se que o espetáculo envolve uma dimensão de prestígio na sociedade que se reflete pela representação em torno de algo, importando o que se aparenta ser, não o que realmente se é (THIAGO COSTA, 2010). Daí Debord (1997) destacar que o espetáculo “não diz nada além de ‘o que aparece é bom, o que é bom aparece’. A atitude que por princípio ele exige é a da aceitação passiva que, de fato, ele já obteve por seu modo de aparecer sem réplica, por seu monopólio da aparência” (p.16-17).

Os meios de comunicação de massa são, para Debord (1997), a manifestação “superficial esmagadora” do espetáculo que se instrumentaliza com um discurso em uma mídia que “nada tem de neutra”. É esse discurso que enseja uma dominação econômica e ideológica da sociedade, relegando as massas à apreensão passiva e alienante de símbolos. Por isso, “o espectador não se sente em casa em lugar algum, pois o espetáculo está em toda parte” (p.24), de modo que o espetáculo e o espectador terminam indissociáveis na esfera do consumo. Se a “mercadoria dominou completamente a vida social” (p.42), logo o que se estabelece é a “fabricação da alienação”, cujo homem “cada vez mais se vê separado de seu mundo” (p.25). Assim, a alienação se manifesta na medida em que, ao contemplar o objeto ou se reconhecer nas imagens dominantes, menos a pessoa vive e entende sua existência e desejo próprios (DEBORD, 1997, p.24). Em outras palavras, a espetacularização incide na produção e reprodução mercadológica de imagens ou objetos que, no bojo do modelo econômico em vigência, “satisfazem” necessidades.

Com base nesses pressupostos, compreende-se que, diferente do cinema, por exemplo, os bumbás de Parintins, ao surgirem no início do século XX, ainda não se constituíam em uma mercadoria. A brincadeira se mercantilizaria a partir de 1960 sendo, em seguida, espetacularizada. No período atual, a competição de Garantido e Caprichoso encontra-se em avançado processo de mercantilização e, ao mesmo tempo, espetacularização. As imagens da festa têm sido produzidas por segmentos sociais abastados, que passaram a comandar os bumbás, e comercializadas por organismos públicos e privados que patrocinam a brincadeira. Sendo produzida para as massas, a espetacularidade massiva dos bumbás de Parintins ganha forma, por entre outros fatores, pela própria identidade cultural amazônica. Vieira Filho (2002; 2003) afirma que a festa dos bumbás não se constitui em um evento atrativo e aglutinador por conta apenas de sua forma apoteótica e brilhante, como é apresentada na arena, mas principalmente do ethos cultural formado ao longo do século XX.

Nesse sentido, cabe analisar o Festival, destacando como a festa de Garantido e Caprichoso se tornou uma mercadoria e se espetacularizou, considerando os fatores de ordem simbólica ou cultural conjugados com aspectos políticos, ideológicos e econômicos inerentes não só a Parintins, e à sua relação com outras cidades, como também aos bumbás. Cabe considerar os diferentes contextos envoltos da brincadeira, tendo em vista que, conforme José Silva (2001), o Festival Folclórico de Parintins compreende um evento local, porém devendo ser apreendido em contexto mais amplo, que reflete as articulações de Parintins em escalas geográficas extra-regionais.

Aponta-se, primeiramente, como surgem os Bois-bumbás em Parintins, bem como esses folguedos passam a agregar redes de sociabilidades, apropriando-se dos espaços públicos e influenciando na configuração da morfologia urbana de Parintins. Por conseguinte, analisa-se como a rivalidade se intensificou a partir da formação dessas redes de sociabilidades, bem como contribuiu, entre outros fatores, para a organização da competição regida por regras com a criação do Festival Folclórico de Parintins. Por outras vias, indica-se como a transformação dos bumbás em Associações Folclóricas, com o objetivo de obter recursos financeiros para a produção da festa, somada às influências que a brincadeira sofreu do carnaval, dos meios de comunicação de massa e da política de turismo do Governo do Amazonas, nos anos 1980, contribuíram não só para a intensificação da espetacularidade dos bumbás, dados os novos atores sociais agregados pelo folguedo, como também para a sua mercantilização em nível mais intenso na década de 1990.

Analisa-se ainda se os estreitos vínculos estabelecidos pelos bumbás com o mercado capitalista os levaram a uma descaracterização, como se questionam, entre outros, Azevedo (2000). Na última parte deste capítulo, verifica-se como os Bois-bumbás influenciaram na configuração de múltiplas espacialidades como: a redefinição da paisagem urbana; produção ou construção de territórios híbridos; apropriação dos espaços públicos; a especulação imobiliária delineada pelo aumento do preço da terra urbana no período da festa e da segregação operada pelo massivo Festival Folclórico no âmbito do Bumbódromo, desterritorializando grande parte da população local dos assentos criados em torno da arena e reterritorializando-a nas praças e nas próprias residências onde, nos três dias de festas, as pessoas tomam seus assentos para assistirem à competição pela TV. Portanto, trata-se de compreender não só as contradições oriundas do processo de apropriação da brincadeira pelo mercado capitalista, como também os estreitos vínculos da festa em sua dimensão espetacular e massiva com o território e a paisagem nos quais se circunscrevem os espaços públicos.

1.1 GARANTIDO E CAPRICHO: SUAS SAGAS, REDES DE SOCIABILIDADES E ESPACIALIDADES

A vasta literatura sobre os Bois-bumbás de Parintins aponta que existe dificuldade em torno da data precisa de fundação daqueles folguedos. Dada essa lacuna, Braga (2002) aponta que, mesmo em alguns periódicos (O Tacape e Parintins, e Órgão do Partido Republicano Federal), há referências apenas à existência, no início do século XX, de manifestações culturais como pastorinhas e cordões carnavalescos relacionados ao ciclo de Reis em Parintins. Segundo o autor, havia também manifestações de teatro popular, como a famosa “troupe Gil”, que compreendia uma espécie de teatro folclórico e revisteiro aproximado do gênero da *commedia dell’arte*, típica do renascimento italiano, constituída por formas cômicas como farsas. Este teatro popular apresentava-se no Clube Recreativo Parintinense onde encenava questões referentes à ruptura da matrilocalidade¹³, instituição valorizada pela sociedade parintinense da época (BRAGA, 2002).

Os elementos da *commedia dell’arte*, ainda conforme Braga (2002), teriam feito parte das apresentações dos bumbás de Parintins desde o início do século XX na encenação da morte e ressurreição do boi e nos cordões de pássaros juninos, registrados nos periódicos da época. A força atingida por Parintins, no começo do século XX, no cenário econômico local, como importante ponto de produção agropecuária e agrícola, e sua efervescência cultural,

¹³ Com base em Braga (2002), trata-se dos compromissos de matrimônio estabelecidos com residência local.

assegurava a presença do teatro popular e revisteiro além dos cordões de pássaros (BRAGA, 2002). Foi neste cenário, marcado pela presença de diversas manifestações culturais, em um contexto que tomava impulso a economia do município, que surgiram os bumbás que viriam a marcar, quase cem anos depois, a cultura parintinense.

O surgimento dos Bois-bumbás em Parintins consiste em ponto em torno do qual existem várias versões e controvérsias, que merecem ser rapidamente esboçadas, começando-se pelo Caprichoso (touro negro, de estrela na testa, cujas cores são azul e branco) (Figura 01). No depoimento de José Monteiro de Oliveira, o boi Caprichoso teria sido trazido de Manaus, do bairro Praça 14, em 1913, por um sujeito de apelido “Maranhense”, tendo o folguedo continuado depois sob o comando de Feliz Cid e Luiz Gonzaga, sendo, por conseguinte, repassado aos cuidados de Nascimento Cid (Braga, 2002). Em outra versão contada por Simão Assayag (1995), retomada por José Silva (2001), Emídio Vieira teria criado o Boi Galante em 1913, porém uma dissidência interna o afasta do comando do boi, sendo substituído pelos irmãos Cid (Roque e Tomas Cid) que comandam o bumbá renomeado como Caprichoso desde 1920.



Figura 01: Boi-bumbá Caprichoso.

Fonte: <http://blogdoclaudemirandrade.blogspot.com/> Acesso em 11/nov.2011.

Para Odinéia Andrade, o Caprichoso teria sido criado em 1913 pelos irmãos Cid (Roque e Tomaz Cid), migrantes da cidade do Crato-CE, como promessa a São João pelo alcance de melhores condições de vida em Parintins. Segundo a folclorista, o primeiro dono do Caprichoso teria sido Emídio Vieira, natural do bairro Praça 14 em Manaus (BRAGA, 2002). Essa versão é semelhante à história contada por Cunha & Valentin (1999) e Valentin (2005), com o diferencial de que os irmãos Cid teriam convencido o coronel José Furtado Belém de patrocinar a brincadeira, o qual teria lhes sugerido batizar o folguedo de Caprichoso em 1913. Esse nome teria sido dado em alusão ao bumbá de mesmo nome que existia em Manaus, no bairro Praça 14, sendo que o primeiro amo do bumbá foi Emídio Vieira.

Em versão contada a Allan Rodrigues (2006), Odinéia Andrade explicou que os irmãos Cid, ao migrarem do Crato-CE para Parintins, teriam conhecido, no caminho, vários folguedos no Maranhão e Pará, e que o Caprichoso teria assimilado elementos do Bumba-meu-boi maranhense e da Marujada paraense. Segundo a pesquisadora, os irmãos Cid teriam reencontrado a Marujada e o Bumba-meu-boi em Parintins, manifestações estas que teriam sido fundidas. Para Cunha & Valentin (1999), a versão contada por Odinéia Andrade é semelhante a de Lurdita Cecílio, para quem o Caprichoso é oriundo do bairro Praça 14, em Manaus, desde 1913, cujo Coronel José Furtado Belém teria se reunido com os brincantes, dos quais Emídio Vieira fora designado como primeiro amo do boi.

Já o compositor Raimundinho Dutra, em entrevista a Cunha & Valentin (1999), relembrou outra história contada pelos pais: segundo ele, o Caprichoso foi criado em março de 1925 por iniciativa de um grupo de moradores (entre outros, o comerciante Emídio Vieira, Seu Vitória e Dona Fé, os pais de Raimundinho Dutra, os irmãos Cid – Raimundo, Pedro e Félix Cid, e o coronel João Meireles). Nessa versão, o nome Caprichoso fora sugerido por João Meireles, fã do bumbá de mesmo nome em Manaus, e acatado pelo grupo, até mesmo por Emídio Vieira, que até então era amo do boi Galante, que teria surgido em 1922. Na reunião, Félix Cid foi nomeado como amo do Caprichoso.

Da mesma forma, no Garantido (touro branco, de coração na testa, cujas cores são vermelho e branco) (Figura 02) são várias as versões sobre sua fundação. Maria Monteverde, em entrevista a Braga (2002), lembrou que o seu pai, Lindolfo Monteverde, teria criado o Garantido em 1915, aos 13 anos de idade, como pagamento de uma promessa a São João Batista pela cura de uma doença. Tonzinho Saunier (1989), por sua vez, destaca que, conforme entrevista com o Lindolfo, este teria colocado o Garantido para brincar, pela

primeira vez, nas ruas e casas da cidade em 1920, quando tinha 18 anos de idade. Já na versão de Basílio Tenório, retomada por Valentin (2005), em 1912, quando já tinha vínculo com o folclore, Lindolfo contraiu malária no seringal e fez promessa a São José de que se fosse curado garantiria um boi em sua homenagem, daí derivando o nome Garantido. Odinéia Andrade, em entrevista a Allan Rodrigues (2006) e em pesquisa de campo realizada de abril a junho de 2011, forneceu a mais polêmica de todas as versões. Segundo a folclorista, Lindolfo Monteverde era brincante do Caprichoso, freqüentava o seu curral e o acompanhava pelas ruas de Parintins. Em uma das estadas no curral, Lindolfo teria cantado a esposa do dono do boi, Emídio Veira que, ao tomar notícias dos fatos, expulsou Lindolfo do curral, que, por sua vez, teria prometido criar um boi para rivalizar com o Caprichoso, e na testa do bumbá colocaria um coração para simbolizar o da esposa de Emídio. Essa história é desmentida pela família Monteverde.

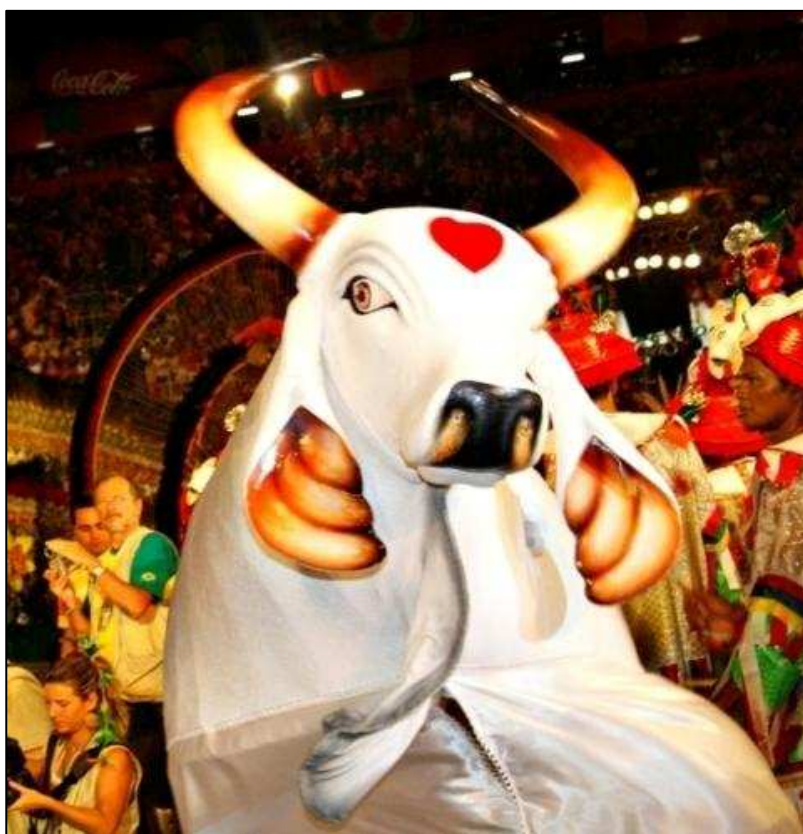


Figura 02: Boi-bumbá Garantido.

Fonte: <http://nortegarantido.blogspot.com/> Acesso em 11/nov.2011.

Raimundinho Dutra, em entrevista a Cunha & Valentin (1999), relembrou os anos de fundação não só de Garantido, como também de Caprichoso, e de outros bumbás que teriam existido. O Garantido teria sido criado por Lindolfo Monteverde em 1919, e um ano depois, o

tio de Raimundinho, João Marçal, teria fundado o boi Pai do Campo. Em 1922, Emídio Vieira teria fundado o Galante, e o Caprichoso teria sido criado em 1925. Assim, segundo Raimundinho Dutra (2005), citado por Neves (2007), enquanto o Boi Caprichoso era criado em Manaus em 1913, no bairro Praça 14, no mesmo ano, surgia em Parintins o boi Douradinho em couro branco contrastando com outro bumbá, o Mina de Ouro e, um ano depois, o boi do Piauí (1914). Por conseguinte, teria surgido o Garantido e o Pai do Campo (1919) que, posteriormente, em 1922 teria sido substituído pelo Galante, enquanto o Caprichoso teria sido criado em 1925, no mesmo bairro (Nossa Senhora do Carmo) onde fora criado o Galante.

Tonzinho Saunier (2003), citado por Neves (2007), também estabeleceu o paralelo quanto aos anos de fundação dos bumbás que já existiram em Parintins. Segundo o historiador, o Caprichoso teria sido levado de Manaus para Parintins no ano de 1913, sendo que, dois anos depois (1915), Izídio Passarinho teria criado, no bairro do Aninga, o boi Fita Verde, enquanto Lindolfo Monteverde teria fundado o Garantido em 1920 na baixa do São José. Tonzinho Saunier também afirma terem existido os bumbás mirins, paralelos a estes, como Tira-Teima e Dois de Ouro, não mencionando, porém, datas de fundação para ambos. De todo modo, ambos os bumbás (Garantido e Caprichoso) asseguram o ano de 1913 como o ano de suas fundações. Para Vieira Filho (2003), é provável que a recorrência a esta data de fundação se constitua em uma jogada de marketing, posto que, provavelmente, tenha existido ligação da origem dos dois bumbás com os demais (Galante, Fita Verde, Corre-Campo e Mina de Ouro, entre outros) que brincavam na cidade no período de 1910 a 1920.

Embora não se chegue à única versão que aponte com firmeza o ano de fundação dos bumbás, verifica-se que as diversas explicações contribuem para acirrar a rivalidade entre ambos de tal modo que, Garantido e Caprichoso procuram assegurar para si o rótulo de primeiro bumbá criado em Parintins (VALENTIN, 2005). Os bumbás surgiram nos bairros de estratos sociais pobres (NEVES, 2007), no seio de comunidades de negros, como sustenta Vieira Filho (2002), com o Caprichoso oriundo da Rua Sá Peixoto e Beco do Esconde, Rua Rio Branco (com os irmãos Cid, e Luiz Gonzaga) e o Garantido na Baixa do São José com a família Monteverde. Nesse período surgiram figuras importantes, como os “donos” dos bois que eram responsáveis pela confecção do boi-artefato e das fantasias ou roupas dos brincantes, mediante apoio dos padrinhos que compreendiam os patrocinadores da brincadeira, empresários ou grandes comerciantes da época (EULA DANTAS, 2004). Os padrinhos indicavam os caminhos e decisões tomadas pelos bumbás e, ao passo que esses

patrocinadores eram de classes sociais mais abastadas, os brincantes eram oriundos dos segmentos sociais mais pobres, fazendo dos bumbás expressões das classes populares. Os bumbás marcaram, desde o início do século XX, a sociabilidade em Parintins (VIEIRA FILHO, 2002; 2003).

Garantido e Caprichoso brincavam nos terreiros ou quintais de algumas casas, e depois saíam pelas ruas de Parintins, à luz de lamparinas nas datas de homenagens a santos juninos (CAVALCANTI, 2007; AZEVEDO, 2000). Paravam na frente das casas de quem podia pagar ou dar alguma refeição (CAVALCANTI, 2000), que geralmente eram os mais ricos (GERSON DANTAS, 2002), em troca da encenação da venda da língua e da morte e ressurreição do boi. Segundo Odinéia Andrade (2002, comunicações revista Somanlu), o dinheiro arrecadado era utilizado para arcar com o churrasco no dia da fuga do boi. Quando se encontravam pelas ruas da cidade, os bumbás disputavam espaço através de versos de “desafios” (RODRIGUES, 2006). Esses versos exprimiam as experiências comunitárias, valores, crenças e percepção da natureza, com registros sobre socialização, humanização e fenômenos naturais e sociais da época (JOSÉ SILVA, 2001; VIEIRA FILHO, 2002), sendo que depois se digladiavam fisicamente em verdadeiras “batalhas homéricas” (COSTA & COSTA, 2008). Os desafios e confrontos corporais foram ganhando força, acentuando a rivalidade entre ambos e tornando-os, aos poucos, entidades coletivas, à medida que conquistavam torcedores e simpatizantes (JOSÉ SILVA, 2001; MARIALVO SILVA, 2008; EULA DANTAS, 2004).

Nesse sentido, à medida que os bumbás saíam pelas ruas de Parintins, com seus brincantes fantasiados, executando bailados e entoando versos e toadas de desafios, foram sendo construídas as redes de relações sociais que gradativamente foram expressando a morfologia urbana de Parintins. Esse fator, somado ao crescimento urbano e à estrutura social da cidade, explica, conforme Cavalcanti (2000) e Vieira Filho (2002; 2003), a permanência de ambos em detrimento dos bumbás que, como destacado anteriormente, desapareceram. Em outros termos, Garantido e Caprichoso, ao agregarem as redes de relações sociais, foram construindo os seus territórios, conquistando as espacialidades dos bumbás que lhes eram contemporâneos. Daí que a maior parte da porção oeste ou rio acima foi sendo conquistada pelo Garantido a partir de seu curral na Baixa do São José, enquanto o Caprichoso foi se espalhando a partir de seus currais pela porção leste ou rio abaixo (bairro do Palmares) (CAVALCANTI, 2007; 2010). Essa relação dos bumbás com o espaço urbano de Parintins aponta nítida geografia urbana. A porção leste ou rio abaixo, onde fora criado e onde hoje se

mantém o Caprichoso, sempre compreendeu o centro histórico e comercial da cidade de Parintins, enquanto a porção oeste ou rio acima, onde foi fundado e se consolidou o Garantido, compreende a área periférica. Por isso, cada bumbá, quando de suas brincadeiras pelas ruas de Parintins, ao adentrar a porção territorial “pertencente” ao bumbá rival, travava, com este, verdadeiros confrontos orais e até corporais que, nas primeiras décadas do século XX, materializaram-se em conflitos territoriais, isto é, entre membros e torcedores da porção oeste, vinculados ao Garantido, com aqueles da porção leste, vinculados ao Caprichoso.

As redes sociais então disseminadas, e com elas estruturadas as primeiras espacialidades dos bumbás, delinearam-se a partir das famílias dos padrinhos e “donos” dos bumbás. No Caprichoso, os primeiros “donos” foram os irmãos Cid (Antônio e Roque Cid), sucedidos na década de 1910 pelos sobrinhos Mundico, Pedro e Félix Cid (primeiro amo), e, por conseguinte, Gito da Maninha, Bobozinho, Nascimento Cid e José Furtado Belém (padrinho) que assumiram a direção do bumbá de 1920 a 1930. Depois, sucederam-se no comando Luiz Gonzaga e o compadre Didi Vieira, de 1940 a 1963, e, por fim, Nilo Gama (1964). Em 1965, Ervínio Leocádio levou o Caprichoso para o curral na comunidade do Aninga, retornando em 1967 para o curral na Travessa Cordovil, sendo comandado dessa vez por Luiz Pereira até o ano da transformação do bumbá em Associação Folclórica (1982). O Caprichoso, por ter sido comandado por várias famílias, percorreu vários currais, dos quais Acinélcio Pereira, o primeiro presidente do bumbá azul, adquiriu terreno onde hoje se erguem as instalações do curral do Caprichoso. Já o Garantido foi comandado pelos Monteverde até 1978, cujo fundador o dirigiu até 1982, ano da criação da Associação Folclórica, cuja apresentação se dava em apenas um curral na Baixa da Xanda (atual Baixa do São José) (VIEIRA FILHO, 2003; RODRIGUES, 2006). Depois o Garantido passou a se apresentar no Curral Lindolfo Monteverde, construído pelo Governo do Estado em 2000 na área do complexo de galpões que hoje compreende a “Cidade Garantido”.

No período de 1913 a 1965, foram formados não só os valores identitários dos bumbás através de toadas, desafios, gestos e atitudes, como também os bois representavam a sociedade da época. As toadas e versos tinham como temas o amor ao boi, protestos sociais, notícias de acontecimentos nacionais e internacionais, exaltação à morenidade, evocação da moral e homenagens às autoridades públicas. A figura da mulher era proibida de participar das apresentações dos bumbás, em virtude de que a sociedade da época concebia a brincadeira como sendo predominantemente masculina. Ao mesmo tempo, havia o preconceito com a representação do indígena, o que explicava a pouca participação desse elemento na

brincadeira (VIEIRA FILHO, 2002; RODRIGUES, 2006). Mas, a partir de 1965, dado o crescimento da rivalidade entre os bumbás, configurou-se outro formato da brincadeira que operou aos poucos uma redefinição estética e de valores em torno da disputa entre Garantido e Caprichoso.

1.2. DAS RUAS PARA O BUMBÓDROMO: O “BOI DE ARENA” – UM NOVO FORMATO DA BRINCADEIRA

Observa-se que, paulatinamente, os bumbás foram criando vínculos estreitos com a população de Parintins, fortalecendo relações de sociabilidade, de tal modo que, em meados de 1950, a rivalidade entre ambos tornou-se, inclusive, questão-chave de concorrência entre os barões da juta (RIBEIRO, 2008). Ainda que eles viessem ganhando popularidade, tendo, inclusive, se enfrentado em severas brigas, os bumbás não se destacavam em relação às quadrilhas juninas e pastorinhas natalinas até a década de 1960 (CAVALCANTI, 2002; 2007).

A literatura levantada sobre o tema diverge quanto à finalidade para a qual foi criado o Festival Folclórico de Parintins. A princípio, por volta de 1952, a primeira competição entre Garantido e Caprichoso ocorreu com base no critério simpatia, mediante o qual a população da cidade elegia o “Boi mais querido”. A competição foi realizada sob esse formato no mês de junho, de tal modo que a votação se deu em três urnas distribuídas em Parintins, cujo título foi conquistado pelo Boi Garantido (RAIMUNDO RAMOS, 2011). Quanto à institucionalização da competição por critérios formais, segundo Edinelza Ribeiro (2008), o I Festival foi organizado por Raimundo Muniz, Jansen Godinho e Lucinor Barros, e depois por Xisto Pereira e Irineu Teixeira, cuja finalidade do evento era de arrecadar recursos para a Festa de Nossa Senhora do Carmo, realizada de 06 a 16 de julho, mediante apresentações de quadrilhas.

Gerson Dantas (2002) destacou que o padre Augusto Gianolla, da prelazia de Parintins, teria estimulado os jovens Raimundo Muniz, Xisto Pereira e Lucenor Barros a realizarem o I Festival como forma de sanarem as brigas de ruas dos bumbás. Já nos relatos de Raimundo Muniz, em entrevista a Allan Rodrigues (2006), o Festival teria sido fundado com o objetivo de proporcionar alternativa de lazer aos jovens parintinenses e que, mais tarde, o bispo teria solicitado que a festa fosse utilizada para arrecadação de recursos para as obras da construção da catedral da cidade. Em outra versão, o Festival teria sido voltado para as quadrilhas juninas e os Bois-bumbás figurariam como atrações secundárias com

apresentações em intervalos temporais distantes para evitar confrontos entre ambos (CAVALCANTI, 2010). O Festival iniciava-se no dia 12 de junho com reunião de mais de vinte danças folclóricas da cidade, ao longo de dez noites de apresentações, das quais a atração principal deveriam ser as quadrilhas (GERSON DANTAS, 2002; AZEVEDO, 2000). O Festival assumia, desde então, o formato de festa e tradição católica voltada para a comunidade (CAVALCANTI, 2000).

De todo modo, a apresentação livre dos bois tornou-se competição, cuja adesão das torcidas permitiu à cidade se identificar com o Festival, de tal modo que o confronto entre os bois terminou por se associar à representação da unidade da cidade (CAVALCANTI, 2010). Para Braga (2002), a primeira versão do Festival Folclórico de Parintins (1965) compreendeu o início da espetacularização dos Bois-bumbás, cujas primeiras apresentações ocorreram na quadra da JAC – Juventude Alegre Católica. Porém, em 1965 os bumbás se apresentaram no Festival, sem competição, havendo participação de um terceiro bumbá (Campineiro), depois extinto por conta do crescente vínculo da população com Garantido e Caprichoso. No início, proibiu-se a permanência de brincantes de um dado bumbá durante a apresentação do rival como forma de evitar conflitos, sendo que, somente em 1966, realizou-se o primeiro Festival com formato de competição entre Garantido e Caprichoso. O confronto que, no período do “Boi de rua” se configurava por desafios e violência física, passou a ser disciplinado por regras e normas de conduta para competição no campo estético (JOSÉ SILVA, 2001; VALENTIN, 2005). Segundo Cavalcanti (2002; 2007), a formalização do confronto entre Garantido e Caprichoso trouxe em seu bojo o processo de mútua emulação, uma vez que o Festival adquiria sucesso quando os bumbás passavam a ser a atenção principal. Isso se deveu, segundo a autora, à expressão da rivalidade mediante a padronização artística que sofisticou a partir de então a brincadeira.

Conforme Raimundo Muniz, em entrevista a Cavalcanti (2000, p.1031), o grupo do qual fazia parte na organização do Festival não tinha poder aquisitivo, “tudo era feito por amor à pátria”, de tal forma que o material utilizado para a confecção das arquibancadas era comprado para pagamento a prazo e os recursos financeiros obtidos para custeio da brincadeira, e da organização do Festival, eram obtidos com a venda de ingressos e mesas.

Desde a primeira versão do Festival (1966) pautado no critério de competição pelo título de campeão, a rivalidade tornou-se ainda mais intensa de tal forma que Garantido e Caprichoso, constituindo-se no centro das atenções no evento, relegaram as demais

brincadeiras, como as danças folclóricas, em segundo plano. O crescimento da rivalidade, e expressividade da competição no âmbito do Festival, atraiu famílias influentes locais que passaram a intervir no poder decisório dos bumbás. Na década de 1970, a família Monteverde passou a perder o comando do boi Garantido com a entrada da família Faria que teria sido levada para o seio do bumbá vermelho à convite de um trabalhador que prestava serviços na residência do casal Antônio e Maria Ângela Faria. Este casal passou a freqüentar o curral de Lindolfo, com o qual estabelece laços de amizade. Por conseguinte, ingressam no bumbá os filhos do casal como Zezinho Faria que, na década de 1980, quando da criação da Associação Folclórica, tornou-se diretor administrativo e financeiro do Garantido, e Paulinho Faria que se tornou apresentador do bumbá na ocasião da apresentação no Festival. Zezinho e Paulinho Faria teriam influenciado os pais a patrocinarem o Garantido com o lucro obtido com a venda de eletrodomésticos e tecidos na loja da família, a Jotapê. Os Faria influenciaram nas decisões do bumbá vermelho até a década de 1980 (PAULINHO FARIA, entrevista a RODRIGUES, 2006).

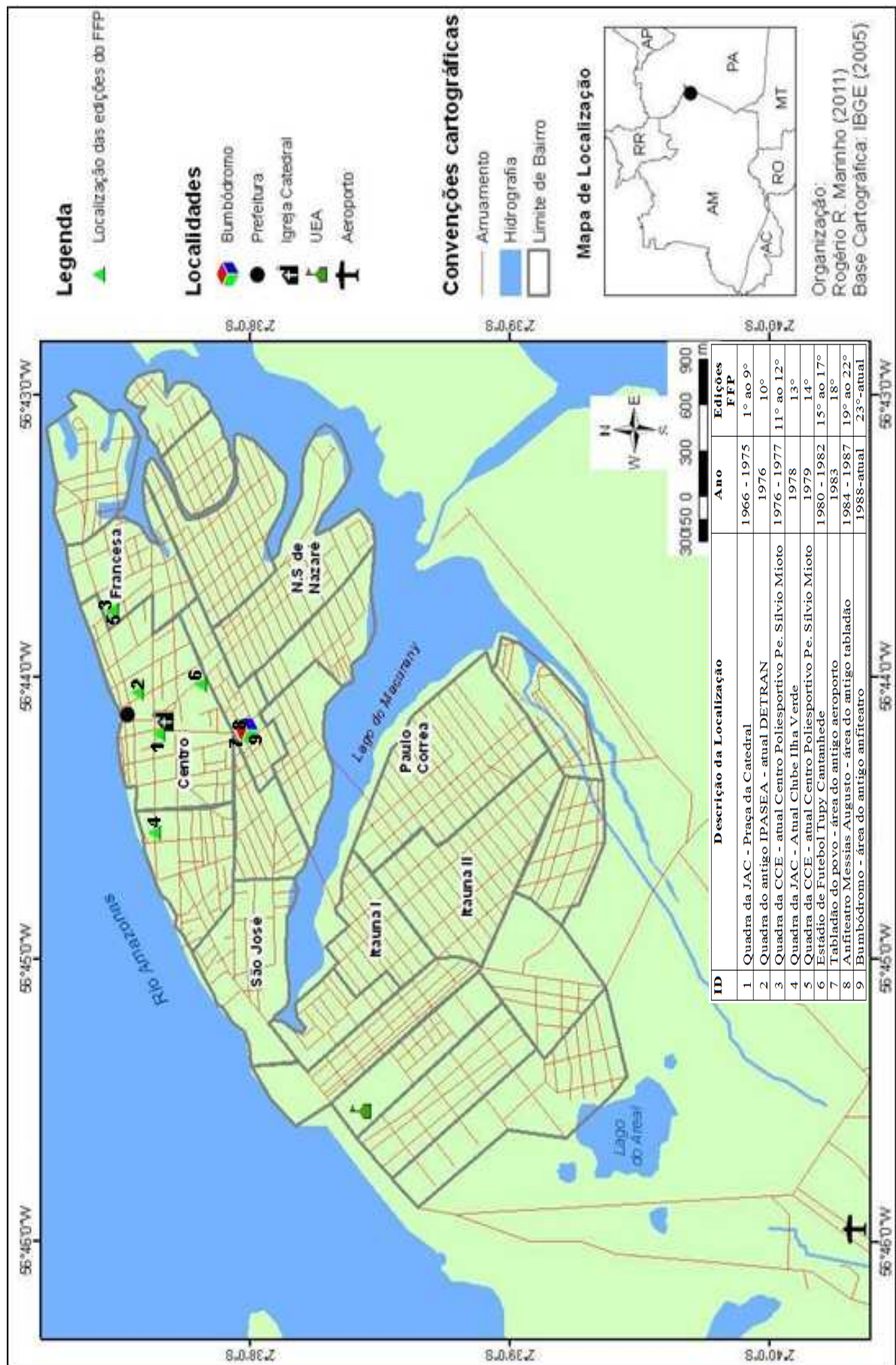
Na mesma década, os bumbás foram transformados em Associações Folclóricas, instituições jurídicas e burocráticas, organizadas por diretorias, com o objetivo de angariar recursos financeiros para custeio de suas apresentações. Assim, se no primeiro momento (Boi de Rua), os bumbás se constituíram em domínio e representação dos brincantes (trabalhadores braçais e pescadores), no segundo momento (Boi espetáculo) a brincadeira passa a ser dirigida por grupos sociais mais abastados (funcionários públicos, comerciantes e pecuaristas) (NOGUEIRA, 2002). Com isso, outras famílias influentes se vinculam aos bumbás, enquanto as famílias tradicionais ou os antigos “donos” e padrinhos passam a ser, segundo Azevedo (2000), alijados. Enquanto no Garantido houve discórdias entre os novos organizadores e membros da família Monterverde, no Caprichoso o seu último dono foi Luiz Pereira que teria se afastado da brincadeira na década de 1970 com a entrada de novas famílias e reaproximação dos descendentes da família Cid. A partir de então, ingressa no comando do bumbá azul um grupo constituído por Acinécio Vieira, Edinelza Cid, entre outros, liderados pelo casal João e Odinéia Andrade. Este grupo passou a idealizar e executar as apresentações do Caprichoso, com recursos financeiros do próprio bolso ou mediante a arrecadação de dinheiro em rifas, quermesses, festas e doações de torcedores abastados, além do pouco patrocínio concedido pela Prefeitura de Parintins (RODRIGUES, 2006).

Braga (2002) salienta que a secularização da festa ensejou a mudança da figura jurídica do penhor¹⁴ de direito público para privado, cuja responsabilidade foi passada para dirigentes das Associações que, por sua vez, firmam relações contratuais com patrocinadores tendo como meta o marketing e promoção institucional. No comando e realização do Garantido se destacaram, ao longo dos anos 1980 e adentrando a década de 1990, as famílias Góes, Faria, Medeiros, Cabral, Cohen, Ribeiro e Prata, entre outras, enquanto no Caprichoso destacaram-se no seu comando a família Assayag, Baranda, Gonçalves e Azedo.

Cabe destacar que desde 1966 o Festival cresceu incessantemente, exigindo não só arenas cada vez maiores, em áreas neutras e menos próximas dos territórios de predominância dos torcedores dos bumbás (Mapa 01), como também maior capacidade de gestão.

Da quadra da JAC – Juventude Alegre Católica, onde a competição foi realizada de 1966 a 1974, o Festival passou a ocorrer na quadra esportiva do CCE (Parque das Castanholeiras) de 1976 a 1977, lugar contestado pelo boi Garantido dada a proximidade com a área de predominância de torcedores do rival, retornando depois para a quadra da JAC (1978). Por conseguinte (1979) volta a ser realizado na quadra do CCE, sendo transferido em seguida para o Estádio Tupy Cantanhede (1980-1982). Em 1983, o Festival passou a ocorrer no “Bumbódromo antigo” ou “tabladão do povo”, construído em madeira pelo então prefeito Gláucio Gonçalves. De 1984 a 1987, a competição é celebrada no Anfiteatro Messias Augusto, que sucedeu o “tabladão do povo” (NEVES, 2007). Mas antes, desde 1983, estando fortalecidos enquanto Associações Folclóricas pautadas em estruturas administrativas e jurídicas, os bumbás lutavam não só por uma área neutra como também por um lugar permanente para as suas apresentações. Na edição do Jornal A Crítica de 28 de Julho de 1984 houve uma matéria mostrando o então governador do Amazonas, Gilberto Mestrinho, acompanhado pelo prefeito de Manaus, na época, Amazonino Mendes, comprometendo-se, junto com outros chefes de estado, a construir o novo Bumbódromo. Porém, essa tarefa coube a Amazonino Mendes que assumiu o Governo do Estado, após o encerramento do mandato de Gilberto em 1986. Como havia percebido o potencial da brincadeira e a contrapartida política que a mesma poderia propiciar, o então governador iniciou a construção do novo anfiteatro em 1987 no terreno onde se localizava o Anfiteatro Messias Augusto. Em 1988, inaugurou-se o novo lugar denominado “Centro Cultural Amazonino Mendes”, conhecido popularmente como Bumbódromo (1988) (BRAGA, 2002; RODRIGUES, 2006).

¹⁴Para Braga (2002), trata-se do “contrato de penhor”, no sentido de Marcel Mauss, onde o boi “dado em promessa ao santo ou em contraprestação ao padrinho e brincante implicaria retribuição de dádiva” (p.400-401).



Mapa 01: Lugares onde ocorreram as edições do Festival Folclórico de Parintins. Fonte: Base Cartográfica do IBGE (2005). Georreferenciamento: Waldemir R Costa Jr, 2011. Org.: Rogério Marinho, 2011.

Além dessa mudança de lugares que pudessem comportar as apresentações, o crescimento da competição entre os bumbás operou a passagem de diversas entidades na gestão do Festival. Segundo Costa & Costa (2008), em 1975 a competição tornou-se independente, deixando de ser gerida pela JAC para ser organizada pela Prefeitura de Parintins. Já Rodrigues (2006), destaca que a data dessa mudança de gestão do Festival para a Prefeitura, teria sido em 1977 quando o poder público municipal, na pessoa do prefeito Raimundo Reis, instituiu o decreto n.02/77 justificando-se oficialmente que o Festival se constituía na maior expressão cultural do município, cabendo ao poder público preservá-lo.

O crescimento da Festa passou a ficar aquém da capacidade de administração e organização por parte da Prefeitura Municipal de Parintins, levando o Governo do Estado, em 1995, a assumir a organização da festa. Essa mudança provocou discórdias entre a Prefeitura e o Governo do Estado, além de divisão de opiniões entre dirigentes dos bumbás acerca dos rumos da gestão do Festival. A brincadeira esteve envolta do fator político, configurado a partir da iniciativa do governador, Amazonino Mendes, em tornar os bumbás financeiramente independentes com a captação de recursos financeiros junto aos patrocinadores. Cabe analisar como o Festival ganhou projeção como espetáculo de massa (BRAGA, 2002; RODRIGUES, 2006), consolidando-se em sua dimensão espetacular e massiva no Bumbódromo.

1. 2.1 “De Parintins pra todo mundo ver”¹⁵: as imagens construídas pelos (e em torno dos) bumbás

A rivalidade não apenas compreendeu o motor de todas as mudanças que se processaram em torno dos bumbás, principalmente nas décadas de 1970 a 1980, como o carnaval e os meios de comunicação de massa, em um primeiro momento, influenciaram na redefinição da estética da brincadeira. Por influência do carnaval, por exemplo, cita-se a criação do “Boi Biônico” (1976), espécie de boi-artefato com movimentos mecânicos, em alusão ao filme “Homem Biônico”, amplamente divulgado na TV da década de 1970, e as alegorias (1978), ambas inovações resultantes da iniciativa do artista Jair Mendes (COSTA & COSTA, 2008; GERSON DANTAS, 2002). Assim, o Festival passou a se configurar como espetáculo de massa, aproximando-se do carnaval graças ao empréstimo da experiência em organização de desfiles no que se refere à ocupação do espaço cênico, emprego de alegorias e presença de luxo (BRAGA, 2002).

¹⁵ Título de uma das toadas do boi Garantido composta por Jorge Aragão e Ana Paula Perrone para o Festival de 1998.

Embora os dirigentes e artistas dos bumbás já tivessem introduzido elementos indígenas nas apresentações, o desconhecimento sobre a cultura amazônica era tamanho que as indumentárias dos brincantes eram inspiradas no figurino do indígena “Tonto”, personagem do famoso seriado americano “Cavaleiro Solitário”. Para Rodrigues (2006), a falta de alusão à cultura amazônica e o esgotamento dos relatos passados entre gerações familiares sobre as lendas amazônicas, somados à introdução das alegorias, em substituição à encenação da morte e ressurreição do boi, o que concedeu ao Garantido sucessivas vitórias sobre o Caprichoso, teria levado Odinéia Andrade a procurar por referências de antropólogos e indigenistas para inserir elementos da cultura amazônica nas apresentações do bumbá azul, como forma de preencher a lacuna daquela encenação, também retirada no Caprichoso. Odinéia mostrava-se preocupada em referenciar as apresentações, posto que, para ela, a recorrência apenas às alegorias e fantasias cheias de brilho trazia o risco de transformar o Festival em carnaval fora de época. Cita-se, como exemplo, por sugestão da folclorista, a substituição do item “Miss do Boi”, representado por vencedoras dos concursos de beleza do Amazonas e Pará, pela implantação do item “Cunhã-poranga” (moça bonita, em Tupi e Nheengatu) que teria, segundo ela, referências com a região. Os anseios de Odinéia Andrade logo foram acatados pelos novos dirigentes, como Simão Assayag, Gil Gonçalves e Márcia Baranda que, como salientado, passaram a intervir no comando do bumbá na década de 1990 (RODRIGUES, 2006).

Assim, para Costa & Costa (2008), a recorrência por parte dos bumbás aos elementos da cultura amazônica derivaram da busca de se dar consistência antropológica às apresentações. Todavia, a nova roupagem estética pela qual passam os bumbás não resulta apenas da rivalidade entre ambos, da necessidade de um vencer artisticamente ao outro, como também e, principalmente sobrepostos a ela, estão os discursos em torno dos movimentos sociais, como a problemática da questão ambiental e da demarcação das terras indígenas, temas amplamente divulgados no mundo pela televisão nos anos 1980. Recorrendo ou agregando o discurso ecológico e indígena, os bumbás também primam por um espetáculo cada vez mais especializado visando atender também aos padrões da televisão, jornais e revistas que, em contrapartida, concedem-nos visibilidade (GERSON DANTAS, 2002; NOGUEIRA, 2002). Ao mesmo tempo, fundem-se às imagens criadas pelos bumbás as imagens exotizantes de Parintins, que são disseminadas não só pela televisão, livros, revistas e jornais como também pelo circuito do turismo, em especial pela política de turismo do Governo do Amazonas da década de 1980 (JOSÉ SILVA, 2001).

Segundo Gerson Dantas (2002), a temática ambiental chegou aos bumbás por diversas vias: 1) as agremiações teriam decidido cessar suas práticas anti-ecológicas, já que era comum o sacrifício ou captura e empalhamento ou uso de animais vivos como adornos ou acessórios de alegoria; 2) o discurso ecológico teria sido levado para os bois pelos jovens parintinenses que obtiveram formação acadêmica em Belém e Manaus; 3) alguns profissionais dos bumbás, por trabalharem em Manaus, teriam disseminado tal discurso em Parintins. Desses fatores, os meios de comunicação de massa se constituem no maior vetor de influência do discurso dos bumbás, dado o fato de que as agremiações passaram a encenar, desde o final de 1980, o boneco de Chico Mendes, quando do assassinato deste ambientalista.

Mas os antecedentes históricos de todo este processo, ainda conforme Gerson Dantas (2002), compreenderam, em termos mundiais: as discussões ambientais que se arrastaram ao longo dos séculos XIX e XX, que culminaram com a formação de disciplinas acadêmicas, conceitos de ecologia e realização de eventos por parte das Nações Unidas, de 1972 em diante; viajantes, pesquisadores, naturalistas e religiosos, indo de Frei Gaspar de Carvajal a Euclides da Cunha, os quais construíram o discurso de que a Amazônia se constitui em fonte de recursos. Paulatinamente, houve mudança na noção dos bumbás sobre a natureza. Na década de 1980, operava nas agremiações a idéia de inesgotabilidade da natureza. Nos anos 1990, ocorriam importantes acontecimentos em torno da temática ambiental como, por exemplo, os debates ecológicos criados por ONGs – Organizações Não-Governamentais, como o Greenpeace, difundidos pela imprensa mundial, e a Eco-92, na qual criou-se o conceito de desenvolvimento sustentável. Esses discursos ecológicos operaram a idéia de uso dos recursos naturais da região Amazônica sob a retórica da sustentabilidade, de tal modo que os produtores dos bumbás passam a se pautar nessas discussões para reforçar, em nível local, uma preocupação de ordem mundial (GERSON DANTAS, 2002; RODRIGUES, 2006). Por isso, no regulamento do Festival, instrumento que estabelece regras para disciplinar a competição entre Garantido e Caprichoso na arena do Bumbódromo, figura como um dos objetivos “defender e estimular o conceito e uso sustentável da biodiversidade na Amazônia” (p.01).

A incorporação do discurso ecológico por parte dos bumbás implicou, segundo Marialvo Silva (2009), no abandono do uso de penas de aves silvestres que comumente eram sacrificadas, empalhadas ou utilizadas ainda vivas como adereços nas apresentações. Em

mesa-redonda intitulada “Aspectos socioambientais do Festival de Parintins”¹⁶ realizada em junho de 2011 no campus da UEA – Universidade do Estado do Amazonas, em Parintins, o biólogo do IBAMA-ESREG¹⁷ Parintins, Diego Arruda, destacou que essa prática dos bumbás perdurou até o ano 2000. Para o biólogo, esses fatos compreendiam desníveis entre a realidade e o discurso ecológico dos bumbás acerca da Amazônia. Em 2004, o IBAMA iniciou a campanha “Não tire as penas da vida” e os bumbás passaram a não mais fazer uso de penas naturais na confecção de fantasias e adereços. Por outro lado, segundo Diego Arruda, os problemas ambientais persistiram em torno da geração de resíduos sólidos por parte das agremiações. Como já havia salientado Marialvo Silva (2009), até então as agremiações não desenvolviam nenhum projeto voltado para a reciclagem desses resíduos sólidos, o que segundo Diego Arruda culminou, em anos anteriores, na autuação dos bumbás por parte dos órgãos ambientais. Todavia, antes do Festival de 2011, o Boi Caprichoso havia firmado uma parceria com o Boi Garantido, Prefeitura de Parintins, Associação de Catadores de Lixo de Parintins – ASCALPIN e a “Rio Limpo”, empresa de reciclagem sediada em Manaus, visando-se o tratamento adequado aos resíduos sólidos. Trata-se do Projeto “Eco Bumbás” em que a “Rio Limpo” se encarregou da reciclagem de resíduos sólidos gerados pelas agremiações antes, durante e após o Festival (ROTEIROS DOS BUMBÁS, 2011).

Quanto ao discurso indigenista, a figura indígena já havia sido incorporada nas apresentações dos bumbás, na década de 1970, também por influência da mídia, como ressaltado, mas foi na década de 1980, sobretudo, que essa influência se delineou de forma decisiva. A mídia televisiva da época mostrava a luta indígena pela terra mediante movimentos sociais em sua defesa. A representação do indígena, no âmbito do espetáculo, passou a ocorrer, todavia, de maneira estilizada, circunscrevendo-se em personagens e quesitos temáticos individuais e coletivos, na medida em que, os dados obtidos pelos bumbás por meio de pesquisa bibliográfica e de campo junto a grupos indígenas, são estilizados por desenhistas, cuja matriz é utilizada para dotar a imagem do indígena de “autenticidade”. Nesse sentido, os bumbás se preocupam sobremaneira com o visual de suas apresentações em seu aspecto exótico. Dado que, em grande maioria, os povos indígenas amazônicos não utilizam plumagens, os bumbás, visando despertar a atenção dos espectadores na arena, utilizam penas nas indumentárias de itens que concorrem às apresentações (RODRIGUES, 2006; JOSÉ SILVA, 2001).

¹⁶ Essa mesa figurou como atividade de encerramento por ocasião da VIII Semana de Geografia realizada pelo Departamento de Geografia do CESP – Centro de Estudos superiores da UEA, campus de Parintins.

¹⁷ Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis – Escritório Regional de Parintins.

José Silva (2001) ressalta ainda que na imagem construída sobre a Amazônia no espetáculo integram-se também, além do indígena, a natureza e o caboclo. A floresta figuraria como inóspita, repleta de mata densa e complementada pelos rios da região, ao mesmo tempo sendo vista por sua natureza ambivalente, isto é, como região perigosa, mas habitada por populações que dela se utilizam para extrair riqueza e, simultaneamente, construir um universo mítico, onde os animais compreendem totens junto aos indígenas e caboclos. Enquanto o indígena é projetado como “puro sangue”, por não ser representado como “autêntico” e “real”, daí recorrendo-se à cênica e vestuário de forma a configurá-lo como “ideal e mítico”, o caboclo é apresentado como híbrido, resultante da mistura do indígena com o branco, sendo tipificado pela humildade e simplicidade. Essas imagens construídas no âmbito dos bumbás configuram, num primeiro momento, um exotismo na esfera do Festival (JOSÉ SILVA, 2001, p.210-211).

Mas além da televisão, é possível considerar outros meios pelos quais o discurso ecológico e indígena adentrou o Festival. Como ressaltou José Silva (2001, p.217-219), a linguagem da política de turismo do Governo do Amazonas incorporou a mensagem ecológica disseminada entre os movimentos ambientalistas dos anos 1980 e juntou-a com imagens antigas da Amazônia na sua denominada política de “turismo ecológico” ou “turismo de selva”. Conforme o autor, no marketing turístico do governo e do setor privado (agências de turismo, empresas de bebidas e mídia), a expressão exótico passou a ser largamente utilizada, configurando-se a apresentação do “outro” como referente ao ambiente não urbano.

Segundo o autor, o termo exótico passou a designar a imagem da Amazônia como região isolada entrecortada por rios e florestas, e habitada por animais, indígenas e caboclos. Por via da política de turismo essa exotização, segundo ele, passou a ser expressa no Festival mediante o uso de termos repletos de significados e imagens que se remontam à colonização, porém atualizadas em outro contexto. De tal modo que no âmbito do espetáculo passaram a ganhar tônica as expressões como “povos da floresta”, “folclore da floresta”, “ritual da floresta”, etc. A expressão “folclore da floresta”, por exemplo, denotaria um evento cultural referente ao ambiente, populações e valores regionais acrescidos da memória da brincadeira, ao mesmo tempo particularizando o espetáculo em uma ilha “isolada”, coberta por mata densa. Há assim o exotismo construído sobre a Amazônia por agentes externos que fundiram imagens de Parintins com as imagens elaboradas pelas apresentações dos bumbás (JOSÉ SILVA, 2001, p.210; 233-234).

As imagens construídas pelos e em torno dos bumbás no âmbito do Festival, portanto, sofreram influências não só dos meios de comunicação na década de 1980, como também foram influenciadas pela política de turismo do Governo do Estado, como demonstra José Silva (2001). Houve assim, uma fusão do imaginário em torno não só da festa como também da cidade, mas no contexto de um novo momento econômico inerente a Parintins e ao Amazonas, em que o Festival passa a representar para seus organizadores, produtores e moradores daquele município, um meio de obtenção de renda.

1.3 A MERCANTILIZAÇÃO DA BRINCADEIRA DOS BUMBÁS

Observa-se que os bumbás constroem, sob influências não só da mídia, como também por influência do poder público estadual, uma imagem sobre a Amazônia ao longo dos anos 1980, a qual se tornou massiva nos anos 1990. Por detrás dessa influência do governo estadual, haveria uma questão ideológica em torno da festa. Segundo José Silva (2001), acredita-se que as fábricas e produtos industrializados de outros países, instalados na Zona Franca, teriam dominado a sociabilidade e cultura local, implicando à capital Manaus a perda de referências regionais. Em decorrência, sob a ótica do poder público estadual, caberia a Parintins responder pelas referências regionais no âmbito de seu Festival Folclórico.

Para Wilson Nogueira (2002) esse fator político-ideológico, em busca da identidade cultural amazônica, somado com a ampliação da rivalidade entre grupos sociais para apresentações na arena e a adaptação da estrutura da festa ao modelo do carnaval, consagrado pelo público e meios de comunicação, contribuíram para a massificação dos bumbás. A mercantilização da brincadeira, acentuada na década de 1990, intensificou-se juntamente com a espetacularização dos bumbás no contexto da crise da pecuária parintinense. Para Costa & Costa (2008), os bumbás vêm se consolidando desde 1994, deixando de ser forma de aplicação da economia local para se constituírem em formas de absorção de excedente extra-local. Estes economistas consideram que os bumbás estariam associados a uma “economia de várzea” que, sendo de dominância camponesa, compreende o conjunto de configurações urbano/rurais caracterizado pela interação do regime dos rios com atividades de produção vegetal e animal. Nesse sentido, segundo os autores, a trajetória dessa “economia de várzea” não foi indiferente à saga dos bumbás. A brincadeira de Garantido e Caprichoso teria se constituído em dispêndio do excedente dos sistemas produtivos que se sucederam, não tendo sido mera coincidência o surgimento do folguedo no início do século XX, no momento mais alto da economia da borracha. Nem terá sido, segundo eles, mera coincidência também que a

criação do Festival se delineou nos anos 1960, no auge do ciclo da juta que se seguiu à pecuária.

A efervescência da brincadeira, já nos anos 1980, delineou-se no auge da pecuária de corte, enquanto na década de 1990, os bumbás passam a arrecadar fundos extra-locais com a venda de imagens a empresas públicas e privadas. Assim, como destacam os autores, a venda do boi espetáculo se manifestaria de três modos fundamentais: como vivência, como imagem subjetiva e como imagem objetiva. A venda da imagem como vivência (1) ocorre quando se compra o direito de assistir ao espetáculo. À exceção dos 35 mil lugares disponibilizados, em teoria, para os cidadãos parintinenses, posto que a maioria desses assentos é ocupada no dia da festa por pessoas que não são de Parintins, aproximadamente 10 mil lugares (entre cadeiras numeradas e arquibancadas especiais) são comercializados para se assistir ao espetáculo no Bumbódromo. A imagem subjetiva (2) é vendida quando o espetáculo é agregado às marcas de empresas públicas e privadas que patrocinam a festa. Já a venda da imagem objetiva (3) ocorre quando o espetáculo é vendido como direitos de transmissão para a televisão (COSTA & COSTA, 2008). Segundo Wilson Nogueira (2002), as imagens são mercantilizadas por compreenderem o diferente, uma vez que os modos de vida e as festas populares passam a ter espaço privilegiado na mídia, com o diferencial de que na Amazônia, a tendência é que sejam supervalorizados devido o interesse do público em geral despertado pelos anunciantes.

O sucesso dos bumbás, conforme Nogueira (2002), teria surgido como “fórmula mágica” que compreende estratégias de mercado, cujos ingredientes seriam organização jurídica, modo de apresentação ao público, uso de recursos como alegorias e fantasias, encenação de temas ambientais e torcidas organizadas. Os bumbás quando se tornaram associações em 1982 já se expandiam mercadologicamente para além de Parintins, quando foram criados os currais em Manaus na década de 1980, visando-se cantar e dançar toadas, além de reforçar laços de amizade (NOGUEIRA, 2002).

Para Luiza Azevedo (2000), os bumbás de Parintins desenvolveram a fórmula dos 4 P's: produto, preço, praça e propaganda. O produto compreende a festa dos bumbás com preço de mercado, enquanto a praça compreende os currais das agremiações implantados em Manaus e Santarém, cuja propaganda é feita por patrocinadores públicos e privados, e pelos meios de comunicação de massa. Esses organismos públicos e privados concebem o Festival como “produto de exportação” do Amazonas, visando-se atrair turistas de outras regiões do

país e do exterior, de tal forma que a festa já figura no calendário turístico nacional (JOSÉ SILVA, 2001). O publicitário Roberto Duailibi (entrevista ao jornal “Amazonas em tempo”, 29/06/2000), citado por Azevedo (2000, p.82), compreendeu que “Parintins é um filão de negócios. O folclore na ilha tem o caráter de surpresa, que é primeira condição para um produto ser vendido. Todo evento e toda criação geram negócios...”. Na mesma edição do referido jornal, retomado por Azevedo (2000, p.86), Stuart Cross (então presidente da Coca-Cola no Brasil) comentou que “a potencialidade da festa de Parintins... é exatamente a oportunidade que a empresa (Coca-Cola) precisa para poder divulgar o evento *fora do Brasil...* A Amazônia é uma marca que desperta curiosidade no mundo inteiro, mas agora, ‘Parintins’ está se tornando uma grande história a ser contada” (grifos da autora).

A mídia passou a divulgar a festa na década de 1980, quando o programa Fantástico da TV Globo passa a inserir o Festival em seu bloco de notícias. Até 1990, as transmissões de rádios, jornais e TVs de Manaus não ultrapassavam a divulgação encabeçada pelo poder público (Prefeitura ou Governo). A TV A Crítica, emissora da RCC – Rede Calderaro de Comunicação, vinculada ao SBT – Sistema Brasileiro de Televisão, fez as primeiras transmissões do evento ao vivo para Parintins em 1987. A visibilidade da festa passou a ser disputada por emissoras de TV devido não só ao retorno das imagens em termos monetários como também em decorrência do poder político que o espetáculo concentra. Assim, sucederam-se nas transmissões do evento outras emissoras. A Rede Amazônica de Televisão (afiliada da Rede Globo de Televisão) deteve o direito de transmissão e comercialização das imagens da festa por cinco anos (1994-1999) via satélite (Amazon Sat) pelo canal UHF. Em 2000, a RCC retoma esse direito, firmando junto aos bumbás não só retorno financeiro como também espaço na mídia nacional pelo SBT, cujo contrato assinado em 2001, foi estendido até 2007, incluindo ainda a gravação de um CD pelo SBT Music. A festa tem atraído a mídia televisiva não só do país, como também do exterior, a exemplo de Estados Unidos, Alemanha, França e Japão. Além disso, diversos artistas de TV, executivos, e profissionais liberais sucedidos, carnavalescos e designer’s, a exemplo de, respectivamente, Joãozinho Trinta e Hanns Donner, têm sido trazidos pela Coca-Cola desde 1996 para divulgação da festa, em contrapartida do patrocínio prestado pela empresa aos bumbás (NOGUEIRA, 2002). Com isso, como ressalta Edinelza Ribeiro (2009), o Festival contribui com a emergência de atores sociais externos.

Outros meios de divulgação e comercialização dos bumbás têm compreendido as suas torcidas organizadas. Pelo Caprichoso, tinha-se “Força Azul e Branca” – FAB (com sede em

Parintins), persistindo o “Movimento Marujada” (Manaus), enquanto no Garantido era o “Comando Vermelho e Branco” (Parintins), continuando-se com o MAG – “Movimento Amigos do Garantido” (Manaus e Santarém). Recentemente, o Caprichoso criou a categoria de torcida em Parintins, denominada “Raça Azul”, enquanto no Garantido tem-se o “Garantido Show”.

As toadas também se constituíram em meio de difusão e comercialização da festa, porém tiveram de passar por mudanças, na medida em que agregaram os novos discursos dos bumbás e estruturas melódicas mais complexas, letras longas e novos instrumentos musicais (violões, contrabaixos, charangos e até guitarras, para citar alguns). Essas transformações se processaram, principalmente, a partir de 1974 quando do encontro de Fred Góes e Chico da Silva em São Paulo, onde gravam, entre outras músicas, a toada “Chegou o Boi Garantido todo bonito cercado de lanças”. Esse disco chegou a Parintins por intermédio do ex-apresentador Paulinho Faria. Desde então contribuiu para que entrasse na pauta dos bumbás a divulgação das toadas. Sucedeu-se uma série de mudanças no processo de produção e gravação das músicas. Se no início do século XX, as toadas se constituíam em composições anônimas, de autoria de pessoas simples e transmitidas oralmente, nas décadas de 1970 a 1980 essas músicas eram gravadas em uma fita cassete, porém de forma improvisada com gravadores portáteis nos quintais das casas de músicos ou compositores. A partir da fita original elaboravam-se cópias cuja circulação era restrita ao comércio informal local. Na década de 1990, os compositores passam a se profissionalizar exigindo, inclusive, direitos autorais, ao invés do trabalho voluntário, antes desenvolvido nos bumbás. Dois tipos de toadas passaram a ser produzidas: “toadas de bumbá” ou livres (sobre vários temas) e “toadas de arena” voltadas para temas de exibição dos bumbás em conformidade com o regulamento da festa, porém, ainda referindo-se aos temas tradicionais (contexto da fazenda, “morena”, cidade e exaltação da festa, etc.) (JOSÉ SILVA, 2001; RODRIGUES, 2006).

Sucedeu-se também ao longo dos anos 1990, a formação de grupos musicais como Regional Azul e Branco, Regional Vermelho e Branco, Ajuri, Canto da Mata, Garantiando e Banda Coração, entre outros. Em 1995, Garantido e Caprichoso gravam CDs oficiais ampliando a divulgação das toadas pela capital Manaus, cujos atrativos compreenderam o ritmo, as coreografias e temas regionais abordados. No mesmo ano, à convite do famoso ator e cantor francês, Patrick Bruell, que estava em Manaus gravando o filme “Lê Jaguar”, o grupo Carrapicho gravou na França, em 1996, o seu primeiro CD internacional intitulado “Festa de boi-bumbá” pela gravadora francesa “14 Produções”. O grupo teve ainda participação no

“Taratatá”, famoso programa francês, a partir do qual se projetou e realizou vários shows em diversas cidades francesas. Dada a aceitação das toadas junto ao público francês, em especial da famosa toada “Tic, Tic, Tac”, o Carrapicho vendeu mais de 100 mil cópias de CDs na França. De retorno ao Brasil, a banda ganhou projeção em diversos programas televisivos da Rede Globo e SBT (RODRIGUES, 2006). No Brasil, “Tic, Tic, Tac” se configurou como “nova onda” do verão, culminando com a reprodução de coreografias em shows de praias e programas televisivos brasileiros. Além dela, também ganhou projeção a toada “Vermelho” gravada por David Assayag e Fafá de Belém, ainda na década de 1990 (JOSÉ SILVA, 2001).

Dessa forma, como aponta Nogueira (2002), o ingresso dos bumbás de Parintins no mercado levou-lhes a se especializar para o segmento do turismo. Por isso, segundo o autor, essas agremiações buscam cada vez mais se organizar em conformidade com a visibilidade e arrecadação de dinheiro que atingem. Daí as receitas de Garantido e Caprichoso serem cada vez maiores. Em 1999, o montante de recursos financeiros investidos foi da ordem de R\$ 1,5 milhão para o Caprichoso e R\$ 1,8 milhão para o Garantido, dinheiro obtido, sobretudo, junto a patrocinadores como Coca-Cola, Skol, Sandálias Havaianas, Ministério da Cultura, Governo do Amazonas, Embratur – Empresa Brasileira de Turismo, Prefeitura de Parintins, Prefeitura de Manaus, Rede Amazônica de Televisão, Telemar e Rede Calderaro de Comunicação (BRAGA, 2002).

Já em 2000, o montante de investimentos por parte de patrocinadores públicos e privados, para cada bumbá, foi da ordem de R\$ 2,2 milhões (Garantido) e R\$ 2,4 milhões (Caprichoso). Esses recursos financeiros foram oriundos de contratos de patrocínio (TV A Crítica, Recofarma Indústria da Amazônia Ltda – Coca-Cola, Cervejaria Kaiser e Bradesco S/A), receitas de franquias, doações de movimentos dos bumbás em Manaus (Movimento Marujada e Movimento Amigos do Garantido), venda de ingressos do Bumbódromo em Parintins e convênios e subvenções com a SEC – Secretaria de Estado da Cultura e Turismo, e Embratur. Dois anos depois (2002), a receita de patrocínio do Garantido foi de R\$ 3,3 milhões, enquanto a do Caprichoso foi de R\$ 3,5 milhões (AZEVEDO, 2000; NOGUEIRA, 2002). Já em 2006, os gastos do Caprichoso foram da ordem de R\$ 4,5 milhões enquanto no Garantido foram de R\$ 3,5 milhões. Para a produção do espetáculo dos dois últimos festivais (2010 e 2011), o valor total de recursos financeiros obtidos por cada bumbá, principalmente junto aos contratos de patrocínios, foi da ordem de R\$ 7,5 milhões. Segundo Wilson Nogueira (2002), esses números apontam a importância da festa junto aos investidores e ao público, podendo-se, dessa forma, denominar os bumbás como “brincadeiras S/A”.

Segundo Costa & Costa (2008), em torno do APL¹⁸ Boi Espetáculo configuram-se outros dois. O APL Bens culturais (1) compreende a produção musical de discos, shows e composições de toadas (a), bem como os produtos e serviços (b) prestados pelos artistas plásticos. Dado que tal modalidade é o foco de discussão dos capítulos 2 e 3, o APL Turismo (1) se configuraria no período do Festival, com hospedagem e alimentação em hotéis, restaurantes, e etc.. Contudo, esse APL se estende para além do período do Festival, posto que Parintins se insere nas rotas internacionais de transatlânticos que aportam a cidade fora do período do Festival. Os mapas (02 e 03) apontam as cidades de procedência de alguns transatlânticos que aportaram Parintins nos períodos de outubro a abril nas temporadas de 2009 a 2010 e 2010 a 2011¹⁹. No mapa 02, verifica-se que Parintins recebeu turistas de diversas nacionalidades que embarcaram em Manaus, a bordo de navios como MS Royal Princess, MS Seabourn Spirit e MS Vista Mar. Outros turistas partiram de Belém²⁰ e Iquitos a bordo do cruzeiro MS Bremen.

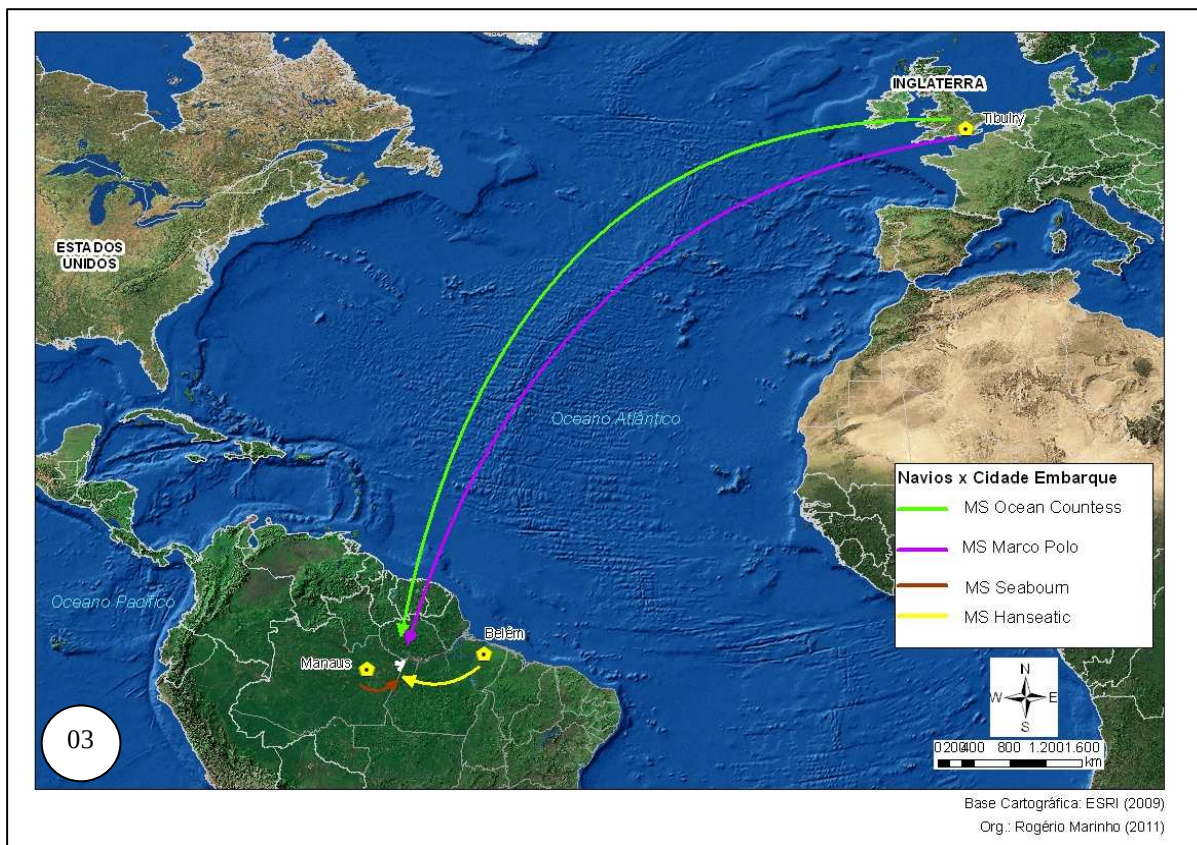


¹⁸ Arranjos Produtivos Locais.

¹⁹ Para efeito de análise, desconsidera-se as demais escalas desses cruzeiros nos mapas, já que visa-se mostrar as cidades de embarque desses cruzeiros que aportaram em Parintins.

²⁰ Se esses navios partissem da Inglaterra e outros países da Europa rumo a Belém e Manaus, a viagem seria demasiadamente longa. Nesse caso, as agências de viagens criam os fly-cruises que compreendem a viagem aérea Londres – Manaus e ou Londres – Belém, a viagem de cruzeiro partindo de Belém e ou Manaus, e a viagem aérea de volta a Londres. Agradeço ao Daniel Capella, por esta observação.

Já no mapa 03, observa-se que turistas estrangeiros embarcaram da cidade de Tilbury e Fallmouth (ambas na Inglaterra), a bordo do cruzeiro MS Ocean Countess. De Tilbury outros turistas foram trazidos a bordo do MS Marco Polo, enquanto das cidades de Manaus e Belém partiram, respectivamente, os cruzeiros MS Seabourn e MS Hanseatic.



Mapas 02 e 03: Cidades de embarque dos transatlânticos que aportaram a cidade de Parintins nas temporadas de 2009 a 2010 (1) e 2010 a 2011 (2).

Fonte: Agência Parintins Turismo (2010 e 2011) e site das agências de viagens dos cruzeiros. Sistematização: Waldemir R Costa Jr, 2011. Org.: Rogério Marinho, 2011.

Dessa forma, Parintins se insere na rota do turismo internacional, recebendo anualmente mais de 600 turistas estrangeiros a bordo de cada navio. Todos os anos, as agências de viagens da cidade como “Parintins Turismo” e “Turispar” fecham pacotes com as agências de viagens dos cruzeiros, enquanto que, com os bumbás, estabelecem contratos de shows, repassando-lhes as datas para cada temporada em que esses cruzeiros irão aportar Parintins. De posse dessas informações, Garantido e Caprichoso estabelecem uma agenda de shows em seus currais, onde preparam apresentações com base nos temas que desenvolveram no Festival, cujos turistas se deslumbram e se embalam no ritmo das toadas.

A vinda desses cruzeiros para Parintins representa incrementos de recursos financeiros na economia local. Todavia, embora tenham se constituído em recurso da economia do

município, seja no período dessas temporadas de cruzeiros internacionais, seja ainda no período do Festival, os bumbás Garantido e Caprichoso ainda não sustentam, sozinhos, a economia de Parintins, mesmo que influenciem na arrecadação de significativos incrementos econômicos, sobretudo, no período do Festival. Segundo João Cabral (2010), funcionário da Prefeitura de Parintins, a pecuária ainda é o principal sustentáculo da economia local com um rebanho em torno de 125 mil cabeças de gado. Vale ressaltar que os bumbás compram pelo menos 70% da matéria-prima utilizada na produção de seus espetáculos nos grandes centros urbanos como Manaus, Rio de Janeiro e São Paulo. São estreitos os vínculos que os bumbás estabelecem com o mercado contribuindo, de certa forma, com a economia de Parintins, seja mediante a retenção de renda com a atração do público turista, seja ainda gerando renda para a massa de trabalhadores envolvida na produção da brincadeira.

1.4 A RESSIGNIFICAÇÃO DOS BUMBÁS DE PARINTINS: DA DESCARACTERIZAÇÃO DA BRINCADEIRA À IDENTIDADE REGIONAL

Verifica-se que a brincadeira dos bumbás de Parintins sofreu influências de organismos públicos e privados, agregando a causa ecológica e indígena da Amazônia. Ao mesmo tempo, tanto o poder público quanto o setor privado divulga a festa como produto turístico. Nesse sentido, se no período do “Boi de rua” a brincadeira era produzida pelos e para os parintinenses, no período do “Boi espetáculo”, reiterando Nogueira (2003), a festa assume nova roupagem, passando a ser produzida pelo parintinense, porém para o público de fora. Na literatura, preconiza-se que houve perda, enfraquecimento ou uma deturpação do auto do Bumba-meu-boi na brincadeira face à progressiva ênfase na temática indígena e ecológica (FERNANDES, 2002; RODRIGUES, 2006; MARIALVO SILVA, 2009). Azevedo (2000) questionou-se ainda se a apropriação econômica da brincadeira por setores privados não teria ensejado a descaracterização dos bumbás.

Todavia, a articulação da brincadeira com o mercado não implicou, apenas, na sua descaracterização, como também em sua resignificação. Compreende-se que a não recorrência dos bumbás à encenação da morte e ressurreição do boi tida, na década de 1980, como processo enfadonho, por parte do público espectador, implicou em dinamismo à brincadeira, posto que tradição, como ressaltou Biriba (2008), não significa estagnação cultural e sim dinâmica social de valores culturais. Ou seja, como salienta Claval (2001), e reiterando-se Laraia (2007), a cultura é dinâmica. Para Vieira Filho (2003), mesmo a renovação da tradição operada no Festival não significa perda das raízes tradicionais, a não ser um vínculo com a modernidade, na medida em que a tradição é atualizada a partir da

criatividade artística. Verifica-se nos bumbás de Parintins, nos termos de Hobsbawn (1984), novas invenções das tradições em vista das transformações.

Compreende-se que a descaracterização foi operada na brincadeira, na medida em que, dada a transformação de Garantido e Caprichoso em instituições jurídicas, somada à entrada de recursos financeiros para patrocínio da apresentação, houve a quebra de vínculos entre parte dos torcedores e produtores, e os bumbás. Como aponta Azevedo (1999), os clãs tradicionais foram alijados, paralelamente ao ingresso, no comando dessas associações, de influentes famílias locais. Pode-se afirmar que a década de 1980, é o marco dessa mudança. Contudo, essa quebra de laços identitários se fez de forma decisiva pela entrada de recursos financeiros que passaram a fazer com que, desde então, os vínculos com os bumbás, pelo fator identidade fossem, em certa medida, relativizados. Em outros termos, a entrada de recursos financeiros nos bumbás operou a quebra de vínculos identitários com as agremiações na esfera da produção artística. A brincadeira que, no período do “Boi de rua”, era produzida por “amor ao boi”, passou a ser confeccionada, na fase do “Boi espetáculo”, mais do que pelo vínculo de pertencimento, sobretudo, por assalariamento.

Contudo, de descaracterizados, os bumbás passaram ao estágio de ressignificação cultural. Mas quais agentes ressignificaram essas manifestações? O Governo do Estado e os organismos privados que, conforme salientado anteriormente, influenciaram na nova roupagem da festa, levando-a a se adaptar aos padrões mercadológicos da indústria do entretenimento, bem como promovendo-a para o segmento turístico. Como diria Nestor Canclini (1983), o capitalismo se apropria das culturas populares, “reestrutura-as, reorganiza o significado e a função dos seus objetos e das suas crenças e práticas” mediante, entre outros recursos, a “expansão do turismo e presença de políticas estatais de refuncionalização ideológica” (p.12-13). Canclini (1995) destacou que as culturas populares não são monopólio das classes populares, posto que a evolução das festas populares na América Latina aponta que essas manifestações deixaram de ser produzidas exclusivamente pelo povo. Nessas manifestações culturais, não exclusivas de grupos étnicos, camponeses e oligárquicos, Canclini (1990) ressalta que intervêm os ministérios de cultura, comércio, fundações privadas, empresas de bebidas e os meios de comunicação. Nesse sentido, as influências operadas pelo poder público estatal e privado sobre os bumbás lhes imprimiram não apenas a sua descaracterização, mas, por conseguinte, a sua ressignificação cultural na medida em que, entre outros aspectos, essas agremiações reafirmam, mediante a recorrência à cultura amazônica, a identidade regional.

Para Braga (2002b), é reconhecível que houve mudanças nos bumbás, porém, no que se refere à estrutura de elementos da brincadeira em si, os personagens tradicionais ainda se mantêm, mesmo sob novas roupagens. O núcleo de sentido da brincadeira, conforme Cavalcanti (2000) continua associado ao tema da morte e ressurreição do boi, posto que os personagens tradicionais (amo do boi, sinhazinha da fazenda, vaqueirada, e Pai Francisco e Mãe Catirina) são trazidos sempre pelo boi-bumbá, quando de sua aparição. Os personagens indígenas (cunhã-poranga, tuxauas, pajé, tribos indígenas e ritual), são enfatizados de forma consciente, o que enseja um novo nativismo ou universo simbólico que se sobrepõe à abordagem cômica do folguedo, ou seja, mantêm-se preservado o aspecto burlesco pelos bufões Pai Francisco e Mãe Catirina (CAVALCANTI, 2000). Assim, houve uma superposição de temas do imaginário regional ao tema da morte e ressurreição do boi (CAVALCANTI, 2007). E entre os personagens indígenas, o pajé assume posição central no ritual (hoje o ponto mais alto da festa) ressuscitando o boi e, ao mesmo tempo, ensejando um *ethos* cultural para a Amazônia (respeito à natureza) (BRAGA, 2002b).

Essa ênfase no indígena é resultado de estratégia de marketing nativo que se delineou desde a década de 1970 quando, como descrito anteriormente, Odinéia Andrade introduziu os temas amazônicos nas apresentações do Caprichoso. Todavia, acontecimentos políticos dos anos 1980 favoreceram essa ideologia, como o debate em torno do ambientalismo amazônico e a política indigenista que condicionou o exotismo visual (CAVALCANTI, 2002b). A ênfase nativista dos bumbás ensejou a afirmação da identidade cabocla que, na realidade, sendo resultado de marketing nativo (CAVALCANTI, 2000), por outro lado, é o que sustenta a brincadeira enquanto fenômeno para as massas.

Essa revalorização das culturas indígenas teria sido operada nos domínios da festa, de tal modo que se configurou uma mudança de mentalidade em relação aos indígenas (VIEIRA FILHO, 2003). Segundo Rodrigues (2006), antes dessas transformações, verificava-se nos domínios do sistema educacional do Amazonas uma disseminação da figura do indígena como ser indolente e preguiçoso, o que corroborava para uma relutância do amazonense em reconhecer as suas raízes indígenas. Para Vieira Filho (2003), havia resistência até mesmo no âmbito do Festival, uma vez que nem todos os brincantes aceitavam figurar como indígenas nas apresentações dos bumbás na década de 1970. Nesse sentido, conforme Marialvo Silva (2009), o Festival de Parintins, nos atuais moldes, compreende um ritual de inversão, na medida em que operou a desconstrução do senso comum sobre o indígena para configurar em torno dele uma nova visão.

A construção da identidade regional no âmbito da festa se dá, todavia, de modo contraditório e múltiplo no contexto da “glolocalidade”, conjugando, entre outros aspectos, identidade e alteridade (VIEIRA FILHO, 2003). José Silva (2001) problematiza a idéia de identidade regional afirmando que as identidades não são construídas de forma isolada, mas articuladas entre si. Segundo o autor, há representações e imagens que fogem ao controle da comunidade local, na medida em que o espetáculo foi construído para (e pelo) turismo pautado na ideologia do exotismo. Assim, como ressalta o antropólogo, o Festival enseja um complexo de identidades e sentidos de alteridade em diferentes categorias de sujeitos sociais. Configura-se, no âmbito da festa, uma dicotomia entre o *eu* e o *outro*, que não são fixos, posto que estão em constante negociação.

Nesse sentido, conforme o autor, existem diferentes relações no contexto da festa efetuadas, das quais destacam-se às que são referentes a Parintins, o turista e Manaus. Assim, “o turista que vai assistir o festival torna-se um *outro* tão exótico aos olhos nativos quanto o indígena para o turista” enquanto o “manauara vizinho, mesmo sendo reconhecido como um *nós*, ao dominar a paisagem urbana de Parintins nos dias do Festival, torna-se um *outro* diferente pela sua forma com que se insere na cidade” (JOSÉ SILVA, 2001, 254-255). Além da multiplicidade de identidades que se delineia no contexto das articulações local e global, a rivalidade dos bumbás, em sua dimensão massiva, operou a redefinição de espacialidades em múltiplas dimensões.

1.5 TERRITÓRIOS, TERRITORIALIDADES E DINÂMICA DE APROPRIAÇÃO DOS ESPAÇOS PÚBLICOS

A literatura sobre os bumbás de Parintins não só os caracteriza como também aponta que a brincadeira se vinculou, desde o início do século XX, com o espaço urbano daquela cidade. Como dito anteriormente, os Bois-bumbás Garantido e Caprichoso, brincavam nos seus currais e, por conseguinte, nos terreiros ou quintais de várias residências. Quando saíam pelas ruas se desafiavam e os conflitos desenvolvidos entre ambos passaram influenciar no sentido dado às espacialidades, uma vez que os folguedos foram agregando genealogias e redes de parentelas distintas (BRAGA, 2002a e 2002b; CAVALCANTI, 2000, 2010). Com o crescimento da brincadeira, os bumbás foram ampliando os seus domínios territoriais no período do “Boi de rua”.

A partir do momento em que foram sendo mercantilizados e espetacularizados, os bumbás passaram a influenciar, sobremaneira, na impressão de outros sentidos aos territórios,

distintos daqueles, até então formados no período do “Boi de rua”. Compreende-se que, no período do “Boi espetáculo”, a sobreposição de valores de troca aos valores de uso em torno da brincadeira tornou-os mais híbridos e difusos. Compreende-se os territórios como híbridos no sentido proposto por Haesbaert (2007), como domínio político-econômico e apropriação simbólico-cultural, pois, segundo este autor, “não há vida sem, ao mesmo tempo, atividade econômica, poder político e criação de significado, de cultura” (p.79). Esta perspectiva de território, segundo Haesbaert (2007), torna-se possível pelas articulações que se estabelecem em múltiplas escalas, do local ao global, por intermédio de redes conectando diversos pontos ou áreas do espaço.

Neves (2007) estudou as transformações que teriam sido operadas pela globalização na conformação dos territórios e das territorialidades dos bumbás Garantido e Caprichoso. Segundo esse autor, existem diversos conceitos sobre territórios que poderiam ser aplicados à realidade parintinense, porém o seu estudo priorizou apenas as relações sociais historicamente constituídas vinculadas ao espaço para traçar uma “evolução territorial” dos bumbás. O autor ressalta que as cores dos bumbás (azul e vermelho), indicariam onde começa e termina um território, na medida em que as identidades dos grupos sociais de Parintins se manifestariam pelas cores dos bois. Nesse sentido, o campo visual expressaria o elo das pessoas com os bumbás, influenciando na estruturação social que, ao ser expressa coletivamente, corroboraria com a territorialização das agremiações folclóricas. Em outras palavras, como acredita o autor, a expressão da cor implicaria no exercício e na prática da relação de identidade, ao mesmo tempo explicitando a relação de poder do indivíduo sobre uma dada porção espacial.

Ao traçar uma “evolução territorial” dos bumbás de Parintins, dadas as transformações ocasionadas na brincadeira, ao longo dos anos 1990, com a explosão e expansão do Festival, cujo marco seria o Bumbódromo, Neves (2007) constrói a seguinte escala de estágios territoriais dos bumbás: 1) territorialidade inicial, cujos territórios se remeteriam aos primórdios da formação dos bumbás. Esses folguedos teriam se circunscrito aos seus bairros, de tal modo que os territórios teriam refletido uma abrangência pontual da brincadeira; 2) territorialidade tradicional: haveriam dois territórios bem delimitados a partir de uma linha imaginária que iriam do Bumbódromo, passando pelo cemitério e chegando ao centro da cidade. Nessa perspectiva, a relação dos bumbás abrangeria toda a extensão da ilha; 3) territorialidade moderna: nessa perspectiva territorial, haveria ausência de fronteira bem delimitada, uma vez que a linha imaginária teria deixado de ser retilínea e rígida como antes para se tornar uma “zona fronteira” difusa e sem limites identificáveis. Nesse estágio, os

territórios seriam mais difusos na área central, enquanto nos extremos da cidade teriam permanecido as relações tradicionais. Segundo o autor, a “territorialidade moderna” seria fruto do processo de espetacularização do Festival, cujos novos parceiros (empresas privadas) buscam vincular seus produtos aos torcedores colocados em lugares estratégicos. Essas empresas distribuiriam esses produtos nas imediações do Bumbódromo, nas áreas centrais e locais mais movimentados.

Embora Neves (2007) discuta territorialização, ao invés de territorialidade, verifica-se, na análise deste autor, que a disputa entre Garantido e Caprichoso é também territorial. Além disso, a abordagem territorial do autor pauta-se na perspectiva da linearidade temporal, quando os territórios não são constituídos apenas da materialização das continuidades da disputa entre os bumbás no espaço, como também de rupturas inerentes a trajetória destes folguedos. Embora a literatura aponte diversas versões acerca da trajetória de Garantido e Caprichoso, é reconhecível que existiram outros bumbás, o que implica afirmar que existiam múltiplos territórios e territorialidades. O que Neves (2007) não aponta é como os territórios e as territorialidades de Garantido e Caprichoso se configuraram a partir do desaparecimento dos outros bumbás. Como ressaltou Cavalcanti (2000), as redes de relações sociais construídas por Garantido e Caprichoso expressaram, nas primeiras décadas do século XX, a morfologia urbana de Parintins. Para a autora, esse fator somado ao crescimento urbano e à estrutura social da cidade, explicaria a permanência de ambos os folguedos em detrimento do desaparecimento dos outros bumbás.

Além disso, Neves (2007) explicita os territórios e, como ele acredita, as territorialidades recorrendo apenas ao campo visual dos bumbás (cores), desconsiderando ainda uma dimensão política deste processo, qual seja o papel do poder público na regulamentação dos espaços públicos de Parintins face à disputa e competição. Para Cavalcanti (2010), a interdição das cores associa-se à lógica de uso e definição de espaço, de tal modo que os territórios azuis ou vermelhos são definidos tanto pelo uso das cores quanto pela proibição do uso da cor do “contrário”. Segundo a autora, a interdição atinge as pessoas em qualquer lugar da cidade, tornando certos lugares “quentes”, nos quais se circunscrevem evitações e tabus. Essa interdição, como diria a autora, delinea-se pela qualificação de espaço teoricamente neutro como território de pertencimento (espaço ritual). As interdições se manifestam não só nesses espaços rituais, que agregam os lugares de ensaios (currais), como também nos de trabalho (QG’s) e de apresentações na arena, como o regulamento do Festival proíbe o uso de cores de um dado bumbá por outro.

Além das interdições das cores, como aponta Cavalcanti (2010), existem as interdições semânticas. Assim, a língua e a fala compreendem “territórios vocabulares interditados demarcados por interdições simbólicas” (p.418), de tal modo que se refere ao boi adversário como “contrário”, posto que qualquer palavra derivada dos radicais “caprich” e “garant” não deve compor o vocabulário do adversário. Nesse sentido, conforme a autora, a pronúncia do nome do adversário significa invasão e atualização da existência do mesmo. Por isso, o tabu do nome evidencia apenas o vazio de sua contrariedade. A ocupação integral de um território em Parintins só se torna possível quando a arena, por uma dada porção de tempo, pertence a um dos bumbás. Isso ocorre quando um bumbá demonstra para, e diante do outro, a apresentação que até então foi produzida em sigilo.

Neves (2007) deixa também de lado o fator jurídico-político e os aspectos econômicos, que influenciam na produção ou construção dos territórios e das territorialidades. Os territórios em Parintins são mais difusos, como sustenta o autor, porém essa difusão se circunscreve num campo de regulamentação de porções territoriais, como pertencentes a cada bumbá, instituído pelo poder público na década de 1980. Como observa Allan Rodrigues (2006), retomando os relatos de Marcos Santos, eram constantes os conflitos quando determinados torcedores, que moravam numa dada porção territorial da cidade, ornamentavam suas residências em alusão ao seu bumbá. Em contrapartida, os torcedores do bumbá rival, que eram, além de maioria, os moradores da mesma área, entravam em conflitos com aquelas pessoas. Como consequência, tramitavam diversos processos criminais no Ministério Público. Em 1986, a Secretaria Municipal de Cultura, o Ministério Público, a Delegacia de Polícia e as agremiações participaram de uma ação conjunta. Como forma de solucionar os conflitos, decidiu-se legitimar a repartição de Parintins em dois territórios, em conformidade com as cores dos respectivos bumbás, como já vinha ocorrendo quando da predominância de segmentos de uma mesma agremiação em dada porção territorial da cidade. Como fronteira entre os territórios de predominância de cada bumbá, ficou decretada a rua Clarindo Chaves. Assim, o território do Caprichoso iria dessa rua até o bairro da Francesa, enquanto o Garantido ficaria com o território indo do mesmo marco até o bairro de São Benedito.

Todavia, como ressalta Rodrigues (2006), a medida estipulava algumas exceções, visando assegurar o direito individual de cada cidade e regulamentar o uso dos espaços públicos. Assim, foi assegurado às pessoas ornamentar as fachadas de suas casas com as cores do seu bumbá, independentemente do território onde moravam. Quanto às praças públicas,

optou-se que os lugares, já ornamentados, deveriam continuar enfeitados, porém sob a responsabilidade de quem fizesse a decoração. Estipulou-se também alguns campos neutros, onde não poderia haver enfeites de um ou outro bumbá, como a praça da catedral, o porto e o aeroporto, com a ressalva de que, nestes lugares, não poderia haver influência na preferência dos visitantes. Com base em Andreas Valentin (2005), esses campos neutros ou “território neutro” compreendem, na atualidade, uma região fronteira delimitada pela praça Eduardo Ribeiro (onde se localiza a antiga sede da Prefeitura), praça do Cristo, praça da Catedral do Carmo, seguindo com o cemitério, aos fundos, e fechando-se com o Bumbódromo. Para o autor, é nesse eixo divisório da cidade, reto e perpendicular ao rio, que se encontram atividades como governo, religião, sociabilidade e celebração da rivalidade dos bumbás.

O poder público também influenciou na conformação dos territórios mediante a refuncionalização dos espaços públicos em virtude do crescimento da festa. Em 2005, foram removidas diversas famílias do conjunto habitacional localizado por detrás do Bumbódromo para ser construída a “Praça dos bois”. Conforme a entrevista prestada por Raimundo Ramos (2011), esse projeto visava ampliar o Bumbódromo, sendo que incluía ainda uma praça temática com bares, lanchonetes e restaurantes. Todavia, o Projeto não chegou a ser completamente executado, posto que foram gastos R\$ 12 milhões em concreto para revestimento da “praça” que dispõe de alguns bares e lanchonetes e uma área utilizada para a concentração e dispersão das alegorias dos bumbás nos dias de apresentações no Festival. Recentemente, tem tramitado um projeto a ser financiado pela empresa Eletrobrás que visa construir dois galpões de alegorias para os bumbás, incluindo anfiteatros e salas de projeção de cinema. Esse projeto que inicialmente estava orçado em R\$ 100 milhões, encontra-se estimado em R\$ 50 milhões. Segundo Raimundo Ramos (2011), existe legislação específica que proíbe o poder público de conceder espaços públicos para a iniciativa privada. Conforme conversa com alguns moradores em março de 2011, o Projeto da Eletrobrás causou polêmica, visto que, para a população, tal proposta traria fim à área de lazer da “Praça dos bois”, onde se pratica esportes e caminhadas. Depois de muitas discussões, tendo ocorrido ainda uma audiência pública onde o Projeto foi contestado pela população, decidiu-se que os galpões seriam construídos nos terrenos de propriedade dos bumbás.

Ressalte-se ainda o papel do poder público municipal na regulamentação do uso dos espaços públicos inseridos dentro dos territórios de predominância de torcedores dos bumbás. O Quadro abaixo (02) aponta os valores totais por tipos de usos dos espaços públicos no período do Festival, instituídos pela Prefeitura.

Quadro 02: Regulamentação do uso dos espaços públicos em Parintins de 15 a 30/06 (2008-2010)

Tipos de serviços ou usos	2008		2009		2010	
	Vl.total*	Qtde	Vl.total	Qtde	Vl.total	Qtde
Fiscalização de anúncio	6.086,00	04	23.030,10	17	13.740,81	13
Área Domiciliar Pública	14.269,00	06	6.900,00	27	1.200,00	23
Barraca Padronizada Local	3.300,00	33	17.880	172	17.500,00	175
Barraca Padronizada de Fora	300,00	01	-	-	900,00	03
Vendedor Ambulante Local	3.690,00	123	5.310,00	177	4.830,00	84
Vendedor Ambulante de Fora	600,00	10	360,00	06	2.040,00	34
Camelôs	620,00	31	-	-	-	-
Lotes	660,00	22	2.990,00	89	3.650,00	106

Fonte: Secretaria Municipal de Finanças de Parintins/ Divisão de Terras e Cadastros do Município. Org.: Waldemir Costa Júnior, julho de 2010.*Valor total: compreende a soma dos valores unitários cobrados para cada tipo de serviço em dada porção do espaço público.

O quadro mostra que, no período do Festival, os espaços públicos circunscritos nos territórios dos bumbás se constituem, mesmo que temporariamente, em domínio político-econômico. A Prefeitura estabelece valores diferenciados de acordo com os usos destes espaços e a procedência de comerciantes de bebidas, comidas e até confecções e bijuterias. Nesse sentido, vendedores procedentes de outras cidades pagam taxa de uso destes espaços em duas vezes mais que os vendedores locais. Essa forma de regulamentação do uso dos espaços públicos é estabelecido pela Prefeitura com base em termo de autorização, cujas cláusulas acordadas regem que estes espaços são intransferíveis, com data de utilização improrrogável, devendo serem ainda conservados pelos permissionários.

Essa nova e efêmera dinâmica territorial da cidade se delineou, sobretudo, com o processo de espetacularização e mercantilização da brincadeira. Os valores de troca passaram a se sobrepor ao valores de uso, aumentando, inclusive, as taxas sobre uso do espaço urbano no período do Festival, como se verifica nos hotéis, pousadas e até mesmo nas mansões localizadas no entorno da cidade de Parintins.

Essa sobreposição de valores de troca aos valores de uso tornou relativo também associar os territórios apenas ao uso das cores dos bumbás, posto que nem a externalização das cores de uma agremiação significa que com a mesma hajam vínculos identitários. Essa roupagem pode ser ilustrada, por exemplo, no contexto do recente processo de profissionalização dos bumbás, quando o trabalho artístico não é executado apenas, ou deixou

de ser, “por amor ao boi” para ser produzido pelo assalariamento. Conforme a pesquisa de campo desenvolvida dentro dos lugares de trabalho em 2011, verificou-se que nem sempre um artista contratado por um dado bumbá possui com este uma identidade, visto que o seu objetivo é o trabalho remunerado dentro da agremiação, embora o artista tenha que, por recomendação da agremiação que o contratou, “vestir” as cores do bumbá. Assim, há artistas que trabalham num dado bumbá sem ser necessariamente torcedor, e, portanto desenvolver com esse uma identidade.

Por outro lado, no bojo do processo de profissionalização, encontram-se relações políticas conflituosas que ensejam uma redefinição das identidades, e por extensão das territorialidades. Esse fator relaciona-se, por exemplo, a mobilidade de artistas entre um e outro bumbá, inclusive, com artesãos deixando de ser torcedor de um bumbá para manter com o outro, que por vezes é a agremiação que o contrata, vínculos identitários.

Da mesma forma, quando a festa deixa de ser produzida pelo e para o parintinense para ser confeccionada para o turista e o mundo televisionado, não houve apenas um processo de desterritorialização do Festival com Parintins, como propõe Nogueira (2003), embora o mercado estabeleça influência ou controle sobre a brincadeira. Houve uma des-re-territorialização da festa, no sentido proposto por Haesbaert (2007), na media em que, havendo quebra de vínculos identitários com os bumbás, houve uma re-territorialização, porém, em novas bases. Acrescente-se ainda, o fato de que diversas cidades do interior do Amazonas passaram a criar ou adotar um formato de manifestações culturais semelhantes em termos artísticos ao Festival de Parintins, em virtude das influências que sofreram de Garantido e Caprichoso.

1.6 A REMODELAÇÃO DA PAISAGEM URBANA

Denis Cosgrove (1998) sustenta que a paisagem liga-se intimamente à cultura, às suas formas visíveis e conteúdos, compreendendo diferentes maneiras de ver, compor e harmonizar o mundo numa “cena”, em sua perspectiva externa. Nesse sentido, a paisagem consiste não apenas nas formas visíveis, como também, vinculados a estas, existem os conteúdos simbólicos. Por diferentes vias, segundo o autor, são conferidos significados simbólicos às paisagens e por isso toda paisagem é simbólica.

Cosgrove (1998) focaliza a cultura sob três principais perspectivas da geografia moderna para salientar como a paisagem é imbuída de significados: 1) a cultura é reproduzida

pelos seres humanos em ações não reflexivas, típicas das rotinas do cotidiano, sendo determinada por e constituindo-se em determinante da consciência e práticas humanas; 2) a cultura também é produto da transformação da natureza por uma intervenção humana, significando dizer que os objetos naturais são transformados em objetos culturais, em virtude dos significados culturais que lhes são atribuídos; 3) todas as sociedades se organizam em hierarquias (classes, castas, sexo, idade ou etnicidade) que, em geral, são oriundas da divisão do trabalho e expressam diferentes culturas que, por sua vez, ao expressarem diferentes grupos, ensejam paisagens diferenciadas. Segundo o autor, a decodificação da paisagem requer o conhecimento dos símbolos e significados da cultura, uma vez que todas as paisagens são simbólicas por resultarem da transformação do ambiente pelo homem.

Desde o período do “Boi de rua”, os símbolos inerentes aos bumbás sempre foram impressos à paisagem de Parintins, tornando-a imbuída de significados. Pode-se dizer que cada bumbá domina uma dada porção da paisagem da cidade, cada uma das quais com lugares que se constituem em lócus da reprodução da brincadeira dos bumbás como os quintais ou terreiros e os currais. No período do “Boi espetáculo”, a influência simbólica da brincadeira persiste na configuração da paisagem, porém sob outra roupagem dada à ressignificação ou criação de formas urbanas no contexto da dimensão espetacular e massiva da brincadeira. Os moradores ou torcedores, em grande parte, expressam os seus elos com os bumbás pelas cores impressas nas formas, mas além desses significados é preciso apreender outros, que são suscitados pelos visitantes no contexto do processo da apropriação da brincadeira por segmentos públicos e privados.

A disseminação de uma imagem exótica acerca da natureza, cultura e povos da Amazônia, que se funde à imagem exotizante de Parintins, tanto por iniciativa dos bumbás quanto por intervenção dos organismos públicos e privados, atraem turistas e visitantes que imprimem significados diferentes à paisagem de Parintins na ocasião da festa. Se no cotidiano da cidade, a paisagem é repleta de significados, cujos símbolos dos bumbás são expressos na estética das formas e influenciando nas atitudes, valores e comportamento das pessoas em seu entorno, no período da festa, a paisagem se configura, para o visitante, como exótica e dimensão do lazer.

Essa dimensão exótica da Amazônia tem impresso assim uma reconfiguração da paisagem. A crescente busca dos bumbás em aprimorar tecnicamente os seus espetáculos levou-os a se profissionalizarem paulatinamente. Nesse processo, os artistas dos bumbás

ganharam projeção e passaram a ser requisitados por torcedores dos bumbás ou entidades públicas e privadas para elaborarem trabalhos artísticos nas fachadas de casas, prédios públicos e comerciais, praças, instituições religiosas e filantrópicas. Esses trabalhos artísticos compreendem pinturas, gravuras, esculturas e artes em alto relevo, que se remontam às representações em torno da fauna, flora e cultura amazônica. Cita-se, como exemplo, a Praça da Liberdade cujos trabalhos artísticos, expressos em alto relevo, denotam mitos, lendas e histórias da Amazônia, de Parintins e dos bumbás. Outro exemplo compreende o Bumbódromo, cujas fachadas foram decoradas, em 2001, com temas amazônicos em alto relevo sobre estruturas de concreto armado (VALENTIN, 2005).

Nesse sentido, processou-se a refuncionalização ou criação de formas urbanas concomitantemente à espetaculaização e mercantilização da brincadeira. Quando a festa passa a ser mercantilizada, configura-se também uma roupagem nas formas urbanas pretéritas ou o surgimento de outras para atenderem aos novos conteúdos exigidos pelos consumos suscitados em torno da brincadeira. Trata-se de transformações da paisagem oriundas de grupos dominantes locais e extra-locais, como os empreendedores locais e os organismos privados que patrocinam os bumbás e, em contrapartida, com a divulgação da festa através de street marketing, em alusão aos símbolos dos bumbás, visam o lucro.

Além da iniciativa privada, há o poder público atuando também na reconfiguração da paisagem. Cita-se como exemplo o Bumbódromo que, no cotidiano da cidade, compreende um ginásio esportivo onde funciona uma escola, cujas salas de aulas, construídas dentro das estruturas das arquibancadas, são transformadas em camarins dos artistas dos bumbás nos dias de Festival (CAVALCANTI, 2000a). Mas antes, como se verificou em trabalho de campo em junho de 2011, às vésperas da festa são feitos diversos melhoramentos urbanos pelo poder público não só no Bumbódromo como também nas principais ruas e avenidas, com serviços de melhorias do saneamento básico, energia elétrica, saúde e, entre outros, segurança pública. Trata-se das rápidas e esporádicas mudanças do aspecto aparente da paisagem urbana, as quais se restringem, sobretudo, à área central de Parintins, nas imediações do porto, das principais vias públicas e no entorno do Bumbódromo.

Enquanto o poder público e a iniciativa privada modificam rapidamente a aparência da paisagem, outras formas e conteúdos urbanos são refuncionalizados por iniciativa das famílias proprietárias, sob apoio do poder público, visando-se receber o turista no período da festa e com isso lucrarem, dada a falta de infra-estrutura turística. Cita-se, por exemplo, o “Programa

Cama e Café da Manhã” que, conforme entrevista, realizada em julho de 2010, com Socorro Lopes, presidente da Associação “Cama e Café”, foi criado pelo Governo do Amazonas em 1997. Segundo ela, esse Programa surgiu em virtude da grande demanda de hotéis no período do Festival, cujo objetivo era de financiar a construção de apartamentos nas residências para serem alugados aos visitantes ou turistas que vão a Parintins, principalmente, em decorrência do Festival. Na época, foram beneficiadas 35 pessoas em cujas residências foram construídos dois apartamentos com financiamento no valor de R\$ 10 mil pelo então BEA – Banco do Estado do Amazonas. Dessas 35 pessoas, 14 foram novamente contempladas em 1998 com financiamento de R\$ 15 mil para a construção de mais dois apartamentos. As pessoas contempladas pelo Programa tinham dez anos para quitarem o financiamento, aí estando inclusos dois anos de carência. Em 2001, foi criada a Associação “Cama & Café” em virtude da inadimplência e inexperiência de alguns proprietários não preparados para gerirem seus apartamentos. Segundo Socorro Lopes, muitos destes empreendedores ampliaram, graças ao apoio do Projeto, o número de apartamentos em suas pousadas, enquanto outros faliram.

Mas estes apartamentos, cujas diárias incluem café da manhã, passaram a atender não apenas à demanda turística do Festival para abrigar pessoas que vão a Parintins com outra finalidade. Assim, tal infra-estrutura passou a funcionar não somente no período do Festival, mas ao longo do ano. Dado interessante informado pela entrevistada é que a maioria das pessoas, que se hospedam nestes apartamentos, compreende empresários do setor de comércio que viajam para Parintins a negócio. O parintinense criou também outros meios de atender a demanda turística em decorrência do Festival, ampliando o número de lugares para hospedagem na cidade, com a construção de mais apartamentos com recursos próprios. Alguns destes novos empreendimentos são cadastrados na Associação “Cama & Café” enquanto há famílias que alugam suas casas no período do espetáculo. Conforme entrevista com Raimundo Ramos, em março de 2011, trata-se de famílias que se mudam para casas de parentes para obterem renda mediante o aluguel de suas residências. Outras pessoas preferem alugar os quartos de suas casas no mesmo período.

Além da infra-estrutura de hotéis, pousadas, apartamentos do “Cama & Café” e residências ou quartos alugados por algumas famílias em decorrência do Festival, a rivalidade do bumbás Garantido e Caprichoso, em sua dimensão espetacular e massiva, influenciou também no surgimento de equipamentos urbanos voltados para a realização de festas e eventos. Ressalte-se, como exemplo, a luxuosa casa de shows “Parintins Convention Center” e o espaço de festas “Planeta Boi”. Construída defronte ao porto de Parintins e inaugurada em

2009, a casa “Parintins Convention Center” possui área construída de 780 m² com capacidade para receber até duas mil pessoas, a qual visa, entre outros objetivos, receber turistas que aportam a cidade. Da mesma forma, o “Planeta Boi”, localizado na Avenida Lindolfo Monteverde, nas proximidades da “Cidade Garantido”, volta-se para shows e até festas de recepção aos turistas no período do Festival.

Todavia, é preciso considerar outros sentidos impressos à paisagem, que as tornam dinâmica e que são oriundos dos consumos erigidos pela disseminação da imagem exótica vendida em torno da festa e da Amazônia. À medida que o Festival se aproxima, as bandeirinhas e fitas em alusão a um ou outro bumbá vão tomando conta da cidade. E, em meio a este colorido, aumenta-se o número de automóveis que toma conta das ruas de Parintins juntamente com os turistas que se enfeitam de cocares e bijuterias do artesanato local e marcam presença em vários lugares da cidade onde se dança ao ritmo dos bumbás. Alguns turistas imprimem à paisagem atitudes ou comportamentos que para a população local são avessos aos costumes locais, na medida em que andam de roupas de banho pelas ruas da cidade, como se caminhassem pelas praias. Os idosos ficam escandalizados. No interior das paisagens se manifestam as alteridades no contexto do entrecruzamento de culturas distintas (VALENTIM, 2005).

1.7 A DINÂMICA TERRITORIAL DO BUMBÓDROMO

O Bumbódromo compreende o lugar voltado para um evento especializado (NOGUEIRA, 2003), onde as apresentações dos bumbás operam diferentes noções de espaço-tempo (CAVALCANTI, 2002, 2010), ao mesmo tempo compreendendo uma expressão das contradições sociais que tornam o espaço urbano desigual. Trata-se de um arena circular, construída em 1988 em concreto armado que estiliza um teatro no formato da cabeça de boi. Em torno da arena, encontram-se as arquibancadas com capacidade para comportar cerca de 45 mil lugares. O Bumbódromo, com sua arena e arquibancadas, expressa uma divisão externa do espaço de Parintins, em cujas porções leste e oeste predominam, respectivamente, os torcedores de Caprichoso e Garantido (CAVALCANTI, 2007).

Para Luiza Azevedo (2000), a competição dos bumbás promove o Festival, determina os limites do tempo e do espaço, estabelecendo dentro da arena do Bumbódromo, um espaço-tempo passageiro dentro do tempo-espaço cotidiano da cidade. A arena compreende um território que é ocupado na íntegra por um bumbá, processo este desencadeado pela reversão do tempo em ciclo de morte e renascimento (CAVALCANTI, 2002, 2010). Esse

preenchimento gradual, conforme Cavalcanti (op. cit), delinea-se a partir da entrada, na arena, de tribos, itens principais e alegorias que se somam às toadas e danças executados. Desencadeiam-se também seqüências especiais de ação com toadas, fogos e efeitos visuais, e rumo ao ponto mais alto da festa quando ocorre o preenchimento apoteótico da arena com sucessivo esvaziamento.

Se no cotidiano, a oeste ou a leste predominam torcedores de Garantido ou Caprichoso, na arena o território se constitui em exclusividade de cada bumbá num dado tempo (CAVALCANTI, 2002). Como sustenta Cavalcanti (2010), durante três horas, a arena se torna indivisível, na medida que a galera de um bumbá assiste, em silêncio, ao apossamento da arena pelo seu concorrente. Segundo a autora, como a arena não é definitivamente de nenhum bumbá, o que traria a destruição da identidade, a apresentação de cada bumbá é alternada.

Essa dinâmica espaço-tempo dos bumbás na arena é diferente dos sentidos de espaço e tempo operados no carnaval. Conforme Cavalcanti (2002), no Boi-bumbá de Parintins o espaço prevalece sobre o tempo, posto que se trata de território a ser ocupado num espaço circular (o Bumbódromo). Já no carnaval, como sustenta a autora, é o tempo que se sobrepõe ao espaço, uma vez se trata de apresentações em espaço linear (o Sambódromo). Embora haja uma dinâmica espaço-tempo específica durante as apresentações dos bumbás, na arena opera-se também outra lógica de organização do espaço que é semelhante a que ocorre no carnaval. A apresentação apoteótica de cada bumbá, em espaço e tempo delimitado no contexto do espaço-tempo cotidiano da cidade, como descreve Azevedo (2000), em que a arena pertence a um dos bumbás por um dado período, compreende um espetáculo que só pode ser assistido por poucos, que podem pagar, em pontos estratégicos de melhor visualização da arena, quando se coteja a figura (03) e o quadro (03).

Verifica-se uma segregação de lugares no Bumbódromo que reflete a hierarquia de classes sociais. Esses lugares distribuem-se em: 1) Tribuna de Honra, que se localiza ao sul dispondo de assentos para as autoridades do governo municipal e importantes membros da comunidade; 2) Cabinas para o júri, distribuídas na porção norte; 3) Assentos para os jornalistas, distribuídos sobre os assentos dos jurados; 4) No topo do Bumbódromo, na porção norte, encontram-se as cabinas construídas pela empresa Coca-Cola para recepção de seus convidados (CAVALCANTI, 2000a).

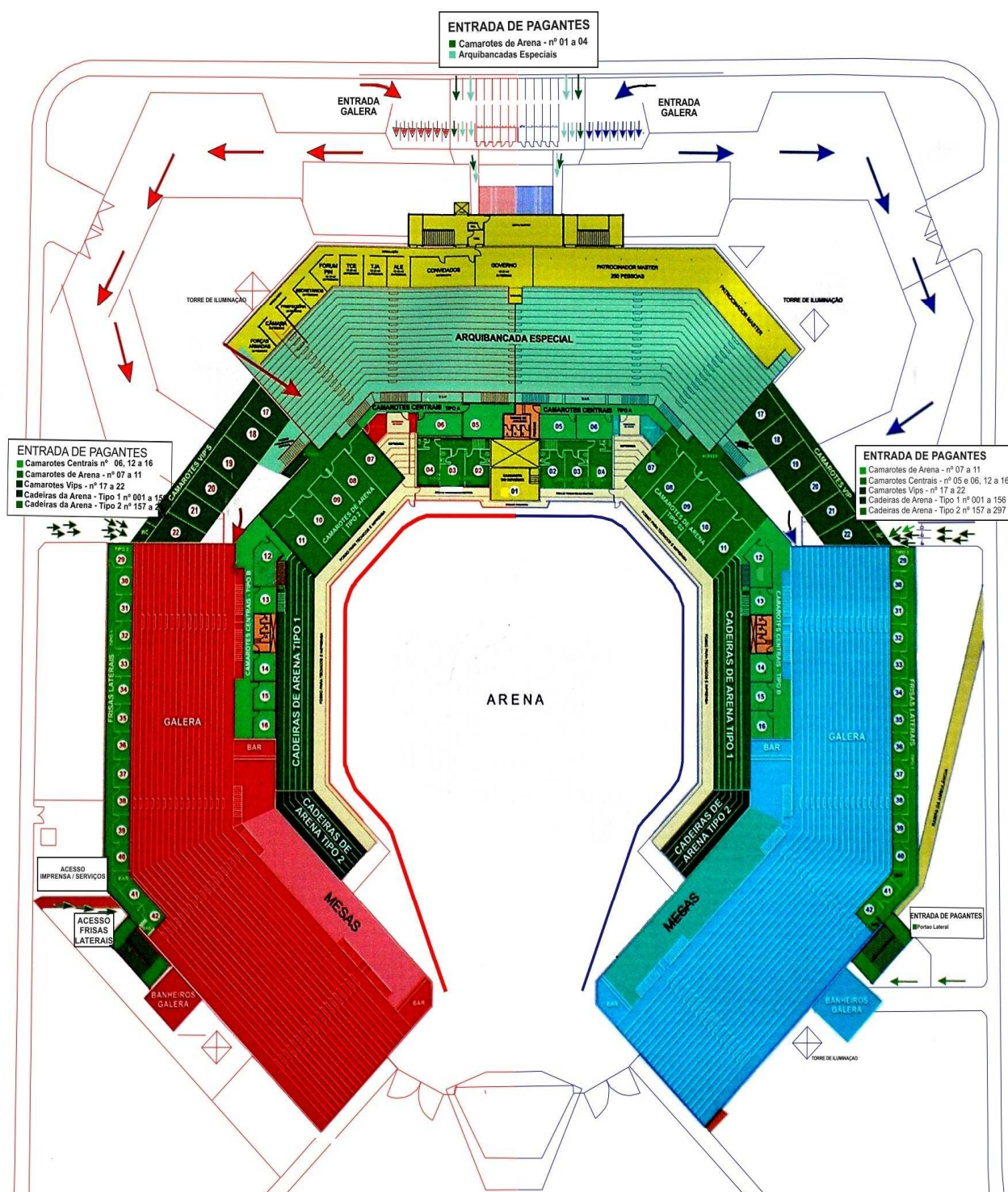


Figura 03: Organização da estrutura do Bumbódromo.
 Fonte: Produtora D'Borys Country. Parintins, maio de 2011.

Há ainda os assentos cujos ingressos são comercializados pela empresa detentora deste direito, a Tucunaré Turismo. O Quadro (03) demonstra os valores dos ingressos de acordo com o lugar e sua localização na arena.

Quadro 03: Taxas de ingressos para acesso aos lugares no Bumbódromo – Festival de 2011.

Espaços	Tamanho	Capac.	Qdade	Valor (R\$)
Área neutra	-----	-----		700,00
Arquibancada especial	-----	-----	805 Cap/ 805 Gar.	540,00
Camarote Vip	-----	40 pes	6	44.800,00
Friza Lateral tipo 1	6,75m/ 3 x 2,5m	10 pes	13	8.400,00
Friza Lateral tipo 2	10,52m/ 3,45 x 3,05m	15 pes	1	10.500,00
Camarote de arena tipo 1	19,5m/ 6x3,25m	20 pes	4	40.000,00
Camarote de arena tipo 2	26,27m/ 7,55 x 2,48	40 pes	5	50.400,00
Camarote Central Tipo A	15m/ 5,20 x 2,90m	30 pes	2	40.000,00
Camarote Central Tipo B	9,86m/ 3,40 x 2,90m	18 pes	5	24.000,00
Cadeira Especial Tipo 1			156	550,00
Cadeira Especial Tipo 2			141	400,00
Área Verde			171 Cap./ 156 Gar.	700,00

Fonte: Tucunaré Turismo 2011. Org.: Waldemir R. Costa Jr., Parintins, abril de 2011.

Observa-se também que, a cada ano, os preços são mais elevados, impossibilitando o acesso do parintinense para o usufruto da festa, uma vez que nem todo parintinense pode pagar por estes valores. Conforme conversas informais realizadas com alguns torcedores dos bumbás, em abril de 2011, verificou-se que, para o parintinense, estes preços são absurdos. À exceção dos outros lugares, para 2011, a empresa Tucunaré Turismo, sob apoio da Secretaria de Cultura do Estado, comercializou ingressos para as arquibancadas neutras que foram criadas na área das antigas arquibancadas especiais (Figura 04).

Essa arquibancada neutra (em verde) teria sido criada com a finalidade de reunir os turistas que não torciam por nenhum dos bumbás. Contudo, essa novidade foi criticada pelo então Governador do Estado, Omar Aziz, que determinou o fim destes lugares sob a justificativa de que as cores do Bumbódromo são azul e vermelho, tornando-se descabida a idéia de “arquibancadas verdes”. Em decorrência, o Secretário de Cultura, Robério Braga, reuniu-se no Bumbódromo, dias antes da primeira noite de apresentações do Festival, com os presidentes das agremiações, um promotor do Ministério Público Estadual e representantes da empresa Tucunaré Turismo. Como decisão, decretou-se o fim das arquibancadas neutras, com o Bumbódromo retornando ao seu formato original. Todavia, como os ingressos correspondentes a estes lugares já haviam sido vendidos, sobretudo, para turistas de fora da região Norte, ficou estabelecido que os alambrados continuariam delimitando a área entre as

arquibancadas especiais de ambos os bumbás, sob a alegação de que os turistas haviam pago por estes lugares (JORNAL A CRÍTICA, 2011).

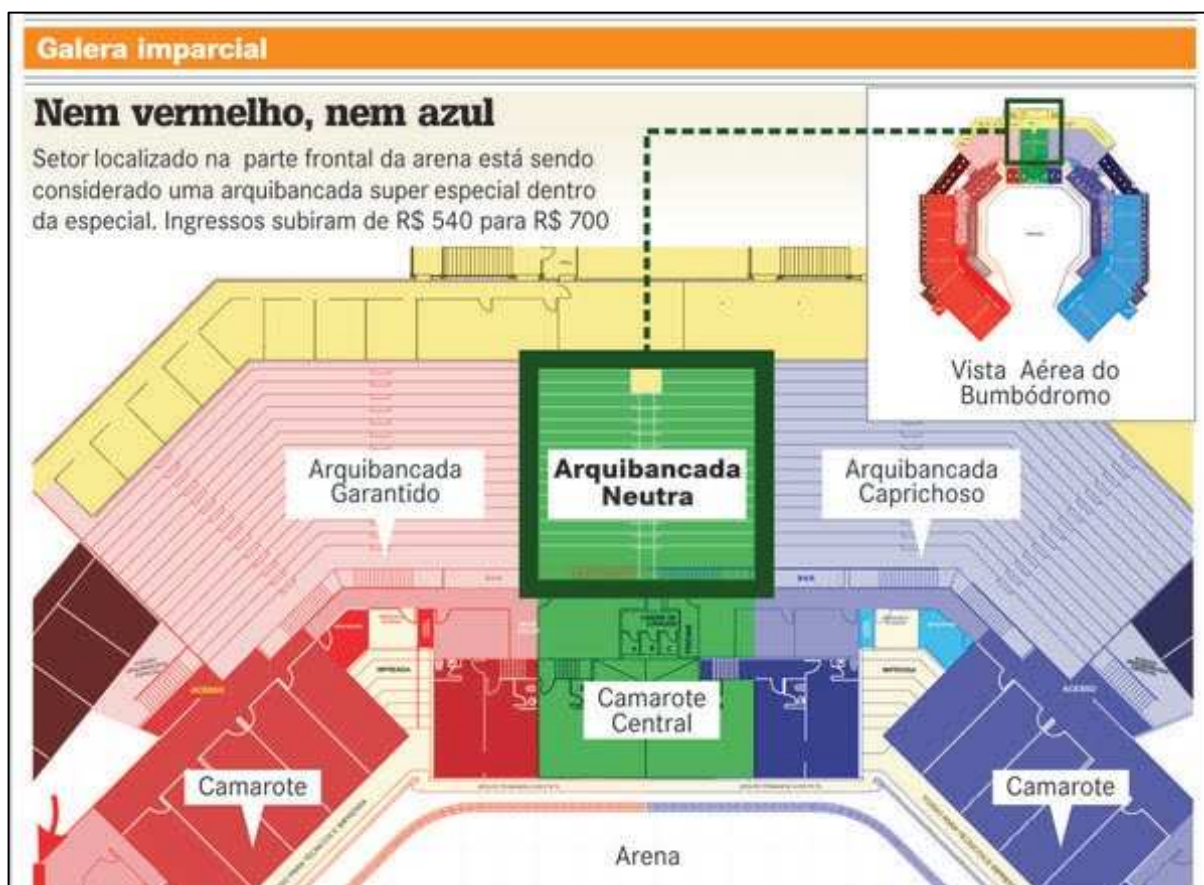


Figura 04: Localização da arquibancada neutra entre as arquibancadas especiais de Garantido e Caprichoso.

Fonte: "A Crítica Digital", edição de 07/04/2011. Disponível também em: <http://programafmmania.blogspot.com/2011/04/>. Acesso em: abril/2011.

Dessa forma, os únicos assentos gratuitos encontram-se nas arquibancadas das galeras. No entanto, até dessas arquibancadas o parintinense vê-se destituído, uma vez que tais lugares são ocupados, em grande parte, pelos visitantes vindos, sobretudo, de Manaus. O acesso as arquibancadas gratuitas é competido entre os torcedores e simpatizantes oriundos de Parintins e de outras cidades, uma vez que filas gigantescas começam a ser formadas em frente ao Bumbódromo, sob uma temperatura de até 40º, das 08 às 17hs, horário em que os portões são abertos e as pessoas passam a tomar os seus assentos nas arquibancadas. Segundo Paulinho Faria (2011), não mais que 15% destes assentos chegam a ser ocupados pelos parintinenses. De fato, grande parte da população local prefere assistir à festa em casa pela TV ou nas dependências da "Praça dos bois" onde o poder público disponibiliza telões nos dias de apresentações.

1.8 CONSIDERAÇÕES: DO QUE APENAS FORA UMA BRINCADEIRA AO MERCADO

Ao longo de quase cem anos, a trajetória dos bumbás, em espaço e tempo, tem sido paradigmática. Das ruas ao Bumbódromo, Garantido e Caprichoso marcam não apenas as relações de sociabilidade em Parintins, como também influenciam na maneira como se estrutura o espaço. Os bumbás tiveram razão de existir em dois períodos, com as espacialidades e traços característicos a estes momentos. No “Boi de rua”, os bumbás estruturavam-se nos quintais ou terreiros das casas, sobretudo, dos “donos” e dos padrinhos, influenciando assim na configuração das primeiras espacialidades. Nesta fase, é marcante a brincadeira em sua dimensão lúdica, de lazer ou diversão, com sólidos laços estabelecidos entre as pessoas e os bumbás. Significa dizer que predominavam os valores de uso, inquiridos pelos laços identitários, sobre os valores de troca. Garantido e Caprichoso eram voltados somente para o sentido do brincar, de celebrar o mito da morte e ressurreição do boi. Nesse sentido, os responsáveis pela organização da brincadeira (“donos”), assim como também os comerciantes, empresários e autoridades públicas (padrinhos) patrocinavam os bumbás, porém sem visarem o lucro.

O predomínio dos valores de troca sobre os valores de uso na brincadeira só se delineou no segundo momento da trajetória dos bumbás, o “Boi espetáculo”. O carro chefe de todo esse processo foi a rivalidade, na medida em que, cada vez mais, os bumbás ganhavam popularidade, logo, expandindo-se pelo espaço urbano de Parintins. Ampliaram-se também os conflitos corporais e, com isso, houve a necessidade de se disciplinar a disputa. É certo que este foi um dos motivos que levou à criação do Festival Folclórico em 1965. Com o Festival, a disputa, que desde a segunda década do século XX era apenas simbólica, transpõe-se para o campo da estética artística. Os bumbás passam a se apresentar então em quadras esportivas e nos grandes tablados, nos quais alguns lugares passam a ser comercializados. Trata-se do início de sua espetacularização, uma vez que, mediante a competição no campo da estética artística, imagens passavam a ser comercialmente produzidas e reproduzidas.

O fator decisivo para que os bumbás deixassem de celebrar apenas a rivalidade, para serem transformados, por influência, sobretudo, da iniciativa privada e do poder público (Governo do Estado), em produto comercial se deveu à assimilação da Amazônia, com sua cultura e sua gente. Para se integrarem ao mercados, os bumbás precisaram ainda se transformar em pessoas jurídicas, posto que para receberem apoio financeiro do poder público

e privado interessados na marca Amazônia, agregada pela brincadeira, deveriam responder a altura destes investimentos, em termos de organização de suas apresentações. Nesse sentido, pode-se dizer que os bumbás foram transformados pelo e adequados aos interesses de mercado. Ao mesmo tempo em que ensejam um regionalismo revisitado, com o grito de preservação ambiental e em memória dos que outrora “foram donos da terra”, como diz a letra de uma toada, ganham sustentação, enquanto fenômeno de massas, pela recorrência a estas causas. Essa dimensão espetacular e massiva dos bumbás de Parintins se delineou de forma decisiva a partir de 1980 e tem se consolidado dos anos 1990 para cá, momento em que são notáveis sólidos vínculos da iniciativa privada e do poder público com a festa. Verificam-se também sobressaltos no que tange ao luxo, às inovações, enfim ao aprimoramento estético alcançado pelas apresentações de Garantido e Caprichoso. Dessa forma, a mercantilização da brincadeira traz em seu bojo o conceito de “Boi de arena”, a materialização da competição entre os bumbás regida por regras no campo estético. O “Boi de arena” é o formato mercadológico dos bumbás de Parintins.

Pode-se afirmar que Garantido e Caprichoso se tornaram um produto comercial e não satisfazem apenas à rivalidade, à competição, no âmbito da concorrência pelo campeonato, e à disputa no campo simbólico, mas também aos interesses de mercado. Por meio deste produto, sucedeu-se uma acumulação de capital gerando, com isso, riqueza. O conteúdo desse produto são os elementos simbólicos, relacionados à Amazônia, como o elemento indígena, a fauna e a flora amazônicas, bem como as histórias e mitos da região. Na arena, a cada edição do Festival, imagens são produzidas e reproduzidas acerca da Amazônia, visando-se causar impacto e, com isso, atrair consumidores. Para causar impacto, artistas ousam em inovações artísticas e técnicas conferindo qualidade estética a este produto de mercado.

Em último estágio, o que se observa, seja na TV, seja ainda na platéia do Bumbódromo, é não apenas uma competição entre os bumbás pelo campeonato, como também, no outro extremo da disputa, um mercado de mão-de-obra artística extremamente competitivo, no qual avalia-se, sobretudo, a competência artística. Torna-se relevante compreender como os bumbás de Parintins trazem, no bojo de sua mercantilização e espetacularização, a especialização profissional de seus artistas. Como estes artistas se profissionalizaram no âmbito do Festival? Que papéis esse processo conferiu à cidade de Parintins na divisão territorial do trabalho? A formação de artistas, enquanto profissionais nos bumbás de Parintins, repercute na rede urbana?

CAPÍTULO 2:

DE “PUTTING-OUT SYSTEM” ÀS FÁBRICAS DE ESPETÁCULOS: A CONFIGURAÇÃO DA DIVISÃO DO TRABALHO ARTÍSTICO NOS BOIS-BUMBÁS DE PARINTINS

Este capítulo tem como principal objetivo analisar como se instaura, ao longo da história do processo de mercantilização e espetacularização da brincadeira dos bumbás Garantido e Caprichoso, a divisão do trabalho artístico, bem como as formas de configuração desta produção. Com base em entrevistas semi-abertas, realizadas junto a antigos torcedores e artistas-artesãos dos bumbás, constrói-se a história de como surgiu o artista-artesão enquanto profissional. Compreende-se que a rivalidade não foi o único vetor da configuração de recursos humanos enquanto mão-de-obra voltada para a produção artística, mas, sobretudo, e somada a esta, ressalta-se que a busca de melhor organização para a realização da disputa no campo estético levou os bumbás a se transformarem em associações folclóricas, passando a dispor de estruturas administrativas e assumindo, pois, um perfil empresarial. Dados assim os vínculos dos bumbás com o mercado capitalista, envidaram-se esforços para a profissionalização dos capitais humanos que, até a década de 1990, prestavam serviços voluntários às agremiações. Com o planejamento em série dos trabalhos artísticos no âmago dessa estrutura empresarial somado, como sucessão disso, com o preenchimento do tempo livre e conseqüente assalariamento dos recursos humanos voluntários, foi operada uma espécie de micro revolução industrial dentro dos bumbás ensejando, em último plano, uma separação entre produto e produtor cultural, no sentido proposto por Adorno e Horkheimer (2009). Dessa forma, pretende-se compreender como se manifestou de forma mais intensa a racionalização da produção, quando o trabalho artístico deixa de ser predominantemente confeccionado de forma espontânea para ser produzido de forma padronizada ou em série.

No capítulo 1, observou-se que os bumbás passaram a se apresentar em quadras esportivas e arenas. Delineava-se a mercantilização e espetacularização da brincadeira de tal forma que os bumbás, já na década de 1990, tornam-se um fenômeno cultural produzido para as massas, compreendendo, ao mesmo tempo, uma manifestação cultural que se ressignificou dada a agregação da bandeira ecológica e da causa indígena em torno da Amazônia. Em outros termos, o processo de ressignificação cultural, como salientador, sucedeu-se em virtude da fusão da necessidade dos bois se superarem artisticamente entre si com a adequação da brincadeira aos padrões mercadológicos estabelecidos pela indústria cultural via meios de comunicação de massa. Partindo-se dessa premissa, entende-se que o processo de divisão do trabalho artístico não se delineou, somente, por força da rivalidade entre os bumbás, ainda que a rivalidade seja a tônica em torno da produção artística voltada para a competição. Os bumbás se encontram em estágio avançado de divisão de tarefas ou reconfiguração de relações sociais em torno da produção, em virtude da rivalidade que está imbuída na produção

de um espetáculo voltado para uma demanda externa de mercado. Em outras palavras, a brincadeira foi capturada pelo mercado como bem de consumo e passou trazer lucro para a indústria cultural.

A indústria cultural, conceito formulado por Theodor Adorno e Max Horkheimer em 1947, longe de ser definido por sua base tecnológica, compreende o processo de difusão e venda dos bens simbólicos e culturais bem como a padronização ou standardização em série desses bens. Para Francisco Rudiger (1998), o conceito formulado por Adorno e Horkheimer refere-se às relações sociais estabelecidas pelos homens com a cultura no capitalismo avançado. O conceito aplica-se à realidade dos bumbás de Parintins, visto que tais manifestações têm passado por intensa sistematização da produção e organização dos seus espetáculos para atender ao mercado e, não somente, à quase centenária disputa entre Garantido e Caprichoso. Em decorrência, o processo de captura da brincadeira pelo mercado e de sua adequação aos padrões mercadológicos da indústria cultural sucedeu-se com uma espécie de micro-revolução industrial, o que ensejou uma reificação entre produto e produtor cultural, nos termos de Adorno e Horkheimer. Daí o intenso processo de profissionalização dos bumbás de Parintins.

Esse processo de padronização e sistematização dos bens simbólicos e culturais de que falam os dois pensadores frankfurtianos, e que é notável nos bumbás de Parintins, corroborou com a difusão e venda de imagens pela mídia, como salientado no capítulo 1 deste trabalho, em torno de um espetáculo cada vez mais sofisticado. Todavia, a venda dessas imagens não se refere apenas a uma venda da Amazônia, de sua gente e de sua cultura, mas também de um marketing em torno da mão-de-obra artística, cada vez mais especializada, de forma predominantemente autoidata, responsável por todo o processo de produção e organização das primorosas apresentações de Garantido e Caprichoso. Em decorrência, como se analisa com acuidade no capítulo 03, a mão-de-obra artística dos bumbás passou a ser tributária no processo de produção de espetáculos extra-locais, promovendo para si o crescimento de um mercado externo. E em contrapartida, pelo menos nos últimos cinco anos, a divisão do trabalho artístico, que é complexo na atualidade, passou a ser também tributária desse mercado externo de trabalho em torno da produção de bens simbólicos e culturais. Em outras palavras, a divisão do trabalho artístico, intensificada nas últimas duas décadas nos bumbás de Parintins é resultado não apenas do processo de sistematização da produção artística, mas também do mercado de trabalho artístico externo ensejado pela padronização em série dessa produção, delineada no bojo da espetacularização da brincadeira, iniciada na década de 1960,

quando foi realizada a primeira edição do Festival Folclórico de Parintins. Recentemente, a divisão do trabalho artístico tem sido influenciada por fatores jurídicos exógenos às agremiações, resultantes de pressões e exigências do Ministério do Trabalho no que se refere à forma como o trabalho é construído nos QG's e galpões de Garantido e Caprichoso.

Este capítulo tem como principal objetivo analisar como se instaura ao longo da história do processo de mercantilização e espetacularização da brincadeira, a história da divisão do trabalho artístico, bem como as formas de configuração desta produção. Com base na pesquisa de campo realizada de março a junho de 2011, descreve-se como se manifesta de forma mais intensa a racionalização da produção, quando o trabalho artístico deixa de ser predominantemente confeccionado de forma espontânea, como ocorreu no período do “Boi de rua”, para ser produzido de certa forma padronizada ou em série como ocorre na atualidade no contexto do “Boi espetáculo”. Descreve-se ainda como os bumbás organizam o trabalho dentro dos QG's e galpões, bem como os preparativos e o processo de operacionalização do espetáculo na arena do Bumbódromo. Para tanto, considera-se a história e os relatos dos artistas, bem como também as observações que se processaram pelo contato com o mundo do trabalho artístico dentro dos QG's e galpões das agremiações.

2.1. ASPECTOS HISTÓRICOS DO TRABALHO ARTÍSTICO NOS BUMBÁS DE PARINTINS

Desde as origens de Garantido e Caprichoso, os saberes artísticos inerentes à brincadeira expressam, além de outras manifestações, a cultura de Parintins. Assim, com base em Paul Claval (2001), define-se a cultura como “a soma dos comportamentos, dos **saberes**, das **técnicas**, dos **conhecimentos** e dos valores acumulados pelos indivíduos durante suas vidas e, em uma outra escala, pelo conjunto dos grupos de que fazem parte” (p.63, grifos meus). Sob este ponto de vista, o autor afirma que a cultura, com todos esses elementos, manifesta-se como herança, na medida em que é transmitida de uma geração a outra.

Claval (2001) sustenta que esta transmissão de saberes, como também de códigos, se dá através de sistemas de comunicação, seja oral e gestual, por meio da escrita, do desenho, das artes plásticas, do desenho técnico, seja por meio das novas mídias tanto de massa (cadeias de rádio e televisão) quanto da mídia interativa (telefone e o fax). Segundo o autor, a comunicação oral e gestual faz com que se adquira as práticas observando-se o movimento e ouvindo-se a palavra, posto que “faz-se necessário estar perto daqueles de quem se quer copiar os gestos para seguir as etapas, misturar-se a um grupo para apreender as regras de

polidez ou de troca” (p.67). Claval (2001) ressalta ainda que, entre outras formas de comunicação dos saberes e das práticas culturais, o desenho e a expressão plástica compreendem os únicos meios de expressão de uma mensagem assimilada coletivamente. Dessa forma, os saberes técnicos seriam difundidos através do desenho técnico e de seus meios de reprodução.

O autor afirma que a cultura é formada de atitudes e gestos, na medida em que é imbuída de técnicas do corpo. As comunicações que se estabelecem entre as gerações são os gestos, as atitudes, ritos e *know-know*, além de saberes teóricos, normas abstratas, sistemas religiosos ou metafísicos, elementos estes que são apreendidos pelas maneiras de se ver e de se falar.

Contudo, entender a cultura como herança transmitida não significa que a mesma seja estática ou imutável. Claval (2001) alerta que a cultura como herança não compreende “um conjunto fechado e imutável de técnicas e de comportamentos”, posto que a mesma se transforma pelos contatos, por vezes conflitantes, entre os povos, mas também “sob o efeito das **iniciativas** ou das **inovações** que florescem em seu seio” (p.63, grifos meus). Para o autor, “o fato de que os homens estejam inscritos numa continuidade e sejam sempre herdeiros não os priva de criatividade” (p.86). Sendo assim, a criatividade humana faz com que a cultura seja dinâmica. Daí a sua plasticidade, posto que para o autor há a incorporação de elementos novos, substituindo ou complementando outros existentes. Nas palavras do autor: “a cultura só existe através dos indivíduos aos quais é transmitida, e que, por sua vez, a utilizam, a enriquecem, a transformam e a difundem” (p.89).

Roque Laraia (2007) sustenta que, uma sociedade indígena isolada, por exemplo, teria um ritmo de mudança cultural menos acelerado quando comparado com o de uma sociedade complexa, modificada por inovações tecnológicas. De acordo com este antropólogo, o *Manifesto sobre aculturação* (1953) esclarece que:

qualquer sistema cultural está num contínuo processo de modificação. Assim sendo, a mudança que é inculcada pelo contato não representa um salto de um estado estático para um dinâmico mas, antes, a passagem de uma espécie de mudança para outra. O contato, muitas vezes, estimula a mudança mais brusca, geral e rápida do que as forças internas (citado por LARAIA, 2007, p.96).

Com base no trecho, Laraia (2007) reconhece dois tipos de mudança cultural: 1) interna – diz respeito à própria dinâmica do sistema cultural. Neste caso, segundo ele, a mudança pode se manifestar lentamente, porém o ritmo pode ser modificado por uma

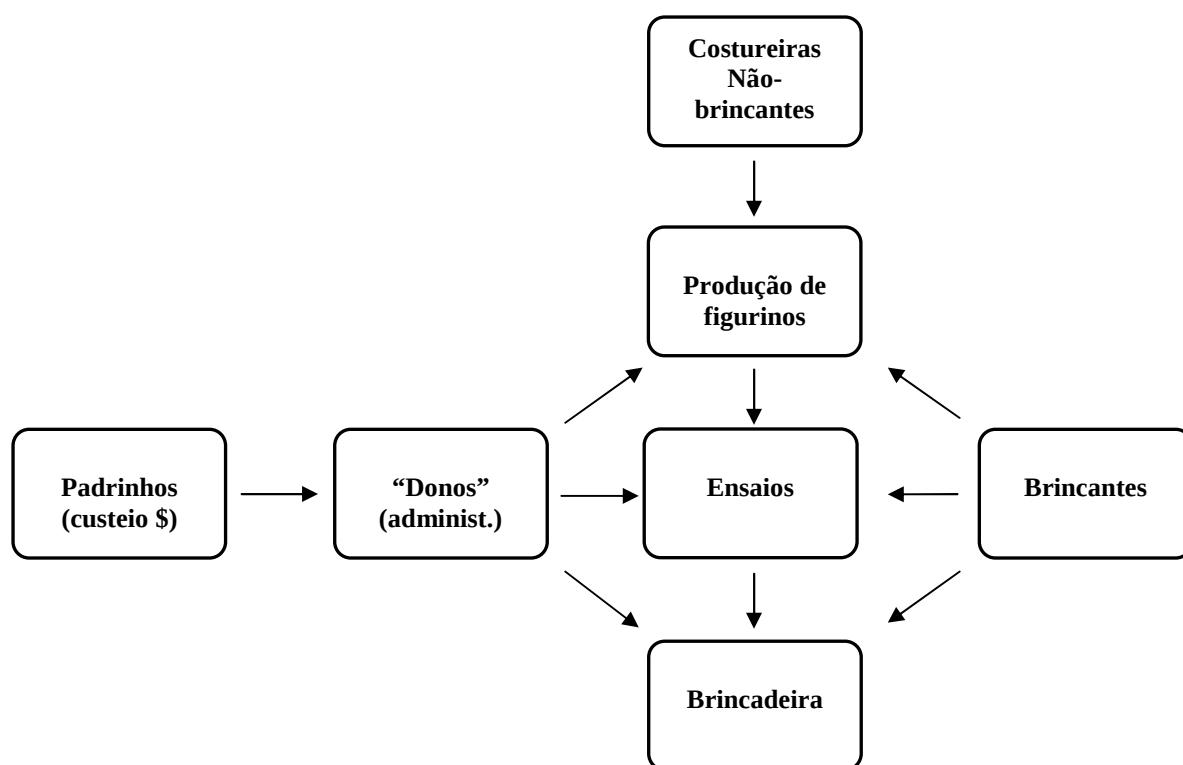
catástrofe, uma inovação tecnológica ou um contato brusco; 2) externa – contato entre sistemas culturais. Este caso é mais rápido e brusco. Para Laraia (2007), “são mudanças como essas que comprovam de uma maneira mais evidente o caráter dinâmico da cultura” (p.98).

Nos bumbás de Parintins, as mudanças que se processaram, na forma de produção artística e organização da brincadeira, foram resultantes, sobretudo, de fatores exógenos. Conforme o capítulo 1, os bumbás de Parintins, até a atualidade, já passaram por duas fases, o período das ruas ou “Boi de rua” e o período de sua espetacularização ou “Boi espetáculo”. O primeiro momento compreende o período de lentas mudanças (internas) observadas nos folguedos. Com base em autores como Braga (2002a e 2002b), Cavalcanti (2000, 2002a, 2002b, 2007 e 2010), Vieira Filho (2002 e 2003), Nogueira (2002) e, entre outros, Rodrigues (2006), verificou-se que o folgado surgiu no seio de comunidades de negros, oriundos das lavas de imigrantes nordestinos atraídos pelo boom da borracha do final do século XIX ao início do XX. Observou-se que os bumbás Garantido e Caprichoso constituíram-se em expressão das classes populares e ricas da cidade, ao agregarem distintas redes de famílias.

O período de espetacularização da brincadeira ou “Boi espetáculo” é reflexo das mudanças exógenas pelas quais passaram os bumbás, isto é, quando a brincadeira integra-se totalmente ao mercado. Como se verificou, no plano do espaço urbano, foram latentes, em consonância com este processo, novos sentidos impressos à estrutura interna da cidade, apreendidos pela reconfiguração dos territórios e da paisagem urbana (com suas formas e funções). Além dessas transformações, o processo de profissionalização dos bumbás, que se configurou de forma precisa nos últimos trinta anos, resulta das mudanças operadas na brincadeira, quando esta passa a se integrar ao mercado.

Os bumbás contribuíram, mais recentemente, com a exportação de mão-de-obra artística para cidades de outras regiões do país (tema a ser discutido no capítulo 03). Todavia, esse mercado externo de mão-de-obra artística só pode ser entendido quando analisada a história de como se configurou a divisão do trabalho artístico em Garantido e Caprichoso. Nesse sentido, a trajetória histórica de como se configurou uma divisão do trabalho artístico está por ser escrita. Como surgiu o artista profissional nos bumbás de Parintins? Qual a configuração territorial assumida pelo trabalho no espaço urbano de Parintins, quando considerado o período do “Boi de rua” e o “Boi espetáculo”? Esse processo de profissionalização contribuiu para a configuração de uma hierarquia de trabalho artístico em ambas as agremiações?

A forma como se configurou o trabalho artístico nos bumbás Garantido e Caprichoso se imbrica à própria trajetória dos seus brincantes e membros, desde o período em que os folguedos saíam pelas ruas de Parintins e brincavam nos quintais ou terreiros e na frente de algumas casas. O período do “Boi de rua”, que foi de 1913, ano oficial de fundação adotado pelos bumbás, até 1965, antes da realização da primeira competição no Festival, possuiu características específicas em se tratando de como era pensada, produzida e realizada a brincadeira. O fluxograma (01) abaixo, pautado nos relatos de antigos membros ou torcedores de Garantido e Caprichoso, demonstra como era construído o trabalho artístico, evidenciando-se as fontes de força de trabalho para a produção da brincadeira em suas diferentes etapas no período de 1913-1965.



Fluxograma 01: Organização e produção artística nos bumbás de Parintins (1913-1965).

Fonte: relatos (Marilda Valente, Fred Góes e Odinéia Andrade, 2011). Org.: Waldemir R. Costa Jr, 2011.

Reiterando os relatos da folclorista Odinéia Andrade, Marilda Valente e Fred Góes, conforme o fluxograma, havia uma base produtiva rudimentar do processo de confecção e organização da brincadeira. Os ricos padrinhos, geralmente funcionários públicos, comerciantes ou empresários locais, eram responsáveis pelo apoio financeiro aos bumbás, em especial, para a compra do couro do boi, produção de parte dos figurinos e realização dos ensaios, da brincadeira e fuga ou morte dos bumbás. No Caprichoso, ressaltou-se a importância dos padrinhos, desde o coronel José Furtado Belém, no início da brincadeira, a Lauro Silva e,

para citar alguns, Didi Vieira, já na década de 1960 (ODINÉIA ANDRADE, 2011). No Garantido, foi de crucial importância o apoio financeiro de padrinhos como o tio de Paulinho Faria (ex-apresentador do Garantido), conhecido como “Padu”, e Antônio Maia (PAULINHO FARIAS, 2011).

Dado o apoio financeiro dos padrinhos, os “donos” exerciam não só a administração do bumbá, como também intervinham diretamente na produção do boi artefato e dos figurinos dos brincantes, e ainda organizavam os ensaios nos terreiros de suas casas. Nas primeiras décadas do século XX, Lindolfo Monteverde, fundador e dono do Garantido, construiu um terreiro no terreno de sua própria casa, no qual, segundo Fred Góes (2011), confeccionava o boi artefato e alguns figurinos, e ainda reunia com os brincantes para realização dos ensaios do bumbá. No processo produtivo dos figurinos recebia apoio de seus familiares, não-brincantes e brincantes da comunidade, e ainda acumulava a função de amo do Garantido durante as brincadeiras pelas ruas de Parintins (FRED GÓES, 2011).

No Caprichoso, a produção dos figurinos dos brincantes e do boi-artefato, bem como o seu comando, no período de 1913-1965, foi mais dispersa ao longo do espaço urbano de Parintins. Segundo Odinéia Andrade (2011), à medida que o Caprichoso ia crescendo e seus “donos” morrendo, o comando da brincadeira foi sendo sucedido por diversos “donos” e, com esses, espalhando-se pelos sucessivos terreiros o processo de produção e realização da brincadeira. Na rua Sá Peixoto, berço de fundação do bumbá, os irmãos Cid (seus “donos”), juntamente com seus familiares, brincantes e não-brincantes da comunidade envolviam-se diretamente na confecção dos figurinos e do boi artefato nas suas próprias casas. Após o falecimento dos irmãos Cid, o comando da brincadeira sucedeu-se com outros “donos”. Assim, o processo produtivo feito pelos “donos”, brincantes e não-brincantes espalhou-se também pelo beco Marechal Castelo Branco, rua Rio Branco, comunidade rural do Aninga, travessa Cordovil e, por fim, na rua Gomes de Castro, onde na atualidade se ergue o curral do bumbá. Já o Garantido foi comandado apenas pela família Monteverde, cujo processo produtivo e terreiro localizou-se num único lugar, na atual Baixa do São José.

Ressalte-se ainda, conforme o fluxograma, a participação das costureiras auxiliando diretamente os “donos”, brincantes e não-brincantes no processo produtivo dos figurinos. Essa força de trabalho foi mais requisitada no período do “Boi de rua”, uma vez que predominavam os figurinos confeccionados à base de tecidos. Segundo Fred Góes (2011), essas mulheres eram oriundas, em grande parte, de manifestações culturais como, por

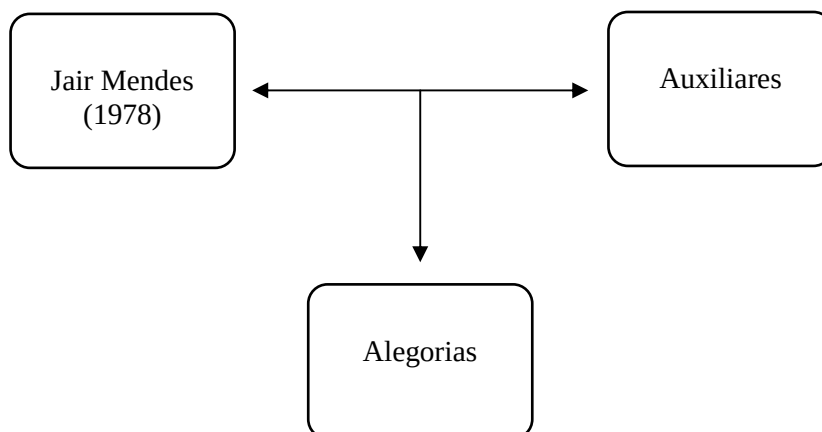
exemplo, as pastorinhas, já existentes à época do surgimento dos bumbás. Tanto no Garantido quanto no Caprichoso, as costureiras eram responsáveis, por exemplo, de confeccionarem as roupas da batucada ou marujada.

Dessa forma, como destacam Wilson Nogueira (2002) e Raimundo Vieira Filho (2003), o período de 1913-1965, em que Garantido e Caprichoso brincavam e se digladiavam nas ruas da pequena cidade, a produção das roupas dos brincantes era pautada em um trabalho amador, cuja brincadeira era realizada de forma espontânea e lúdica. O brincar de boi pelos brincantes e “donos” dos bumbás se imbricava com um processo produtivo voluntário, sem remuneração salarial, e de base comunitária ou familiar, uma vez que, reiterando os relatos de Marilda Valente (2011), antiga moradora da rua Sá Peixoto, “as pessoas ajudavam porque gostavam do boi, não visavam dinheiro”.

Todavia, mudanças significativas foram operadas nesse processo produtivo, na medida em que os bumbás passam a se apresentar desde 1966 sob o formato de competição no Festival Folclórico de Parintins. Desde então, segundo Odinéia Andrade (2011), preocupando-se com a forma como se apresentavam, os bumbás passaram a buscar um visual moderno e belo para as suas apresentações, diferente daquele, definido pela folclorista, como arcaico, característico do período do “Boi de rua”. Essa preocupação no campo estético levou os brincantes a irem, paulatinamente, se especializando na confecção de seus próprios figurinos. Com isso, desencadeou-se a criação de técnicas de artes plásticas para a produção de adereços (1974), seguidas da importação, por parte de membros das agremiações, de figurinos e até de miss e rainhas, sob o patrocínio de ricas famílias vinculadas aos bumbás, dos carnavais de Belém e Manaus para as apresentações no Festival (COSTA & COSTA, 2008; ODINÉIA ANDRADE, 2011; PAULINHO FARIA, 2011).

Acrescenta-se ainda, a criação do primeiro boi-artefato com movimentos manuais (1976) e, em substituição à encenação do tema da morte e ressurreição do boi no Garantido, a introdução das primeiras alegorias (1978), ambas inovações que, efetuadas por Jair Mendes, após sua experiência profissional nas escolas de samba do Rio de Janeiro (1969-1972), ensinaria nos bumbás de Parintins o que, ao longo de três décadas depois, seria conhecida como “engenharia artesanal” (COSTA & COSTA, 2008; LIMA, 2008). Para Fred Góes (2011) e Odinéia Andrade (2011), Jair Mendes passou a representar, desde então, o precursor do processo de profissionalização do trabalho artístico nos bumbás de Parintins, tendo influenciado na inspiração de outros capitais humanos que estavam por vir a ser voltados para

a produção artística. Por influência de Jair Mendes delineava-se, pois, a ampliação de um fecundo mundo da criação artística no âmago da rivalidade, cada vez mais intensa, entre os bumbás de Parintins. Além dos brincantes que, já vinham se especializando no ato de produzir seu figurino (GIL GONÇALVES, 2011), tornando-se aos poucos artesãos-brincantes, Jair Mendes contribuía, por outro lado, para a formação da primeira geração de recursos humanos voltados para a produção de alegorias, como mostra o fluxograma (02).



Fluxograma 02: Os primeiros capitais humanos para produção alegórica nos bumbás.

Fonte: Jair Mendes, Vandir Santos e Antônio Cansanção (2011). Org.: Waldemir R. Costa Jr, 2011.

Conforme o fluxograma, ao introduzir as alegorias no Garantido, Jair Mendes inicia a carreira artística como artista-artesão principal, isto é, comandando a produção de alegorias, formando a primeira geração de profissionais como Vandir Santos e Antônio Cansanção que iniciaram a carreira como auxiliares de Jair Mendes e, por conseguinte, tornaram-se artistas-artesãos principais. Ressalte-se que as alegorias, assim como os figurinos, continuavam sendo produzidos nas casas dos próprios artesãos de alegorias e artesãos de figurinos, mas ainda não se constituíam em série àquela altura, pois eram produzidos de forma espontânea e voluntária “por amor ao boi”.

Contudo, essa forma de organização e produção do trabalho passou a ser reconfigurada de forma sensível já na década de 1980, na medida em que a imbricação de dois fatores passou a ensejar a configuração do artista-artesão (brincante ou não) enquanto profissional. De um lado, a rivalidade ganhava impulsos cada vez maiores, elevando o nível de competitividade entre os bumbás. Por outro lado, e somado a esse fator, os bumbás se organizam em associações folclóricas em 1982 visando-se angariar recursos financeiros, junto a mecenas públicos e privados, para serem utilizados na produção artística que, devido à

rivalidade, ia se sofisticando. Para tanto, os bumbás se estruturam naquele ano em pessoas jurídicas, porém sem fins lucrativos, passando a serem geridos por um presidente e, a princípio, dispondo de diretorias administrativas e, entre outros departamentos, tesourarias. Daí passam a surgir os primeiros patrocinadores da brincadeira, a exemplo de empresas como Coca-Cola e Brahma Chopp (extra-locais), e Prefeitura de Parintins e Comercial Triunfante Ltda (locais) ²¹.

Todavia, as entrevistas realizadas junto aos artistas-artesãos apontam que, dos bumbás transformados em associações folclóricas, o Caprichoso se sobressaiu com um formato empresarial de organização. Como esta agremiação sofreu diversas derrotas para o Garantido do final de 1970 ao início de 1980, por conta das alegorias e do boi-artefato criados por Jair Mendes, seus presidentes e diretores estabeleceram ações para um sobressalto no campo estético. Uma vez que Jair Mendes havia introduzido as alegorias de lendas amazônicas sem fazer referência bibliográfica a estas, a folclorista Odinéia Andrade passa a fazer pesquisas sobre lendas e histórias amazônicas para fundamentação dos roteiros de apresentações do Caprichoso. Em 1983, a agremiação cria uma Diretoria Artística composta por catorze membros, entre eles, Ednelza Cid, Juarez Lima, Clotilde Valente e, como coordenadora, Odinéia Andrade, entre os quais instituiu-se o diretor artístico, membro responsável pela organização das apresentações do bumbá nas arenas (ODINÉIA ANDRADE, 2011).

Houve ainda esforço da agremiação para formação de capital físico, com o aluguel dos primeiros imóveis destinados para produção artística, graças aos tímidos recursos financeiros já adquiridos junto aos primeiros patrocinadores, além da aquisição em 1982, junto à Prefeitura de Parintins e, por iniciativa do primeiro presidente da agremiação, Acinélcio Vieira, de um terreno na rua Gomes de Castro (bairro do Palmares) onde anos depois viria a ser construído um galpão para produção dos trabalhos artísticos e, por conseguinte, o curral e a sede social da agremiação. Delineou-se sólida formação de capital humano a partir da contratação formal e, com rendimentos salariais, de Jair Mendes para introduzir, em 1985, as técnicas de alegorias e do boi artefato com movimentos no Caprichoso. Soma-se ainda os primeiros contratos de artesãos vindos de Santarém a partir de 1986, a exemplo de, entre outros, Lauremar Leal que, inclusive, compôs a recém criada Diretoria Artística.

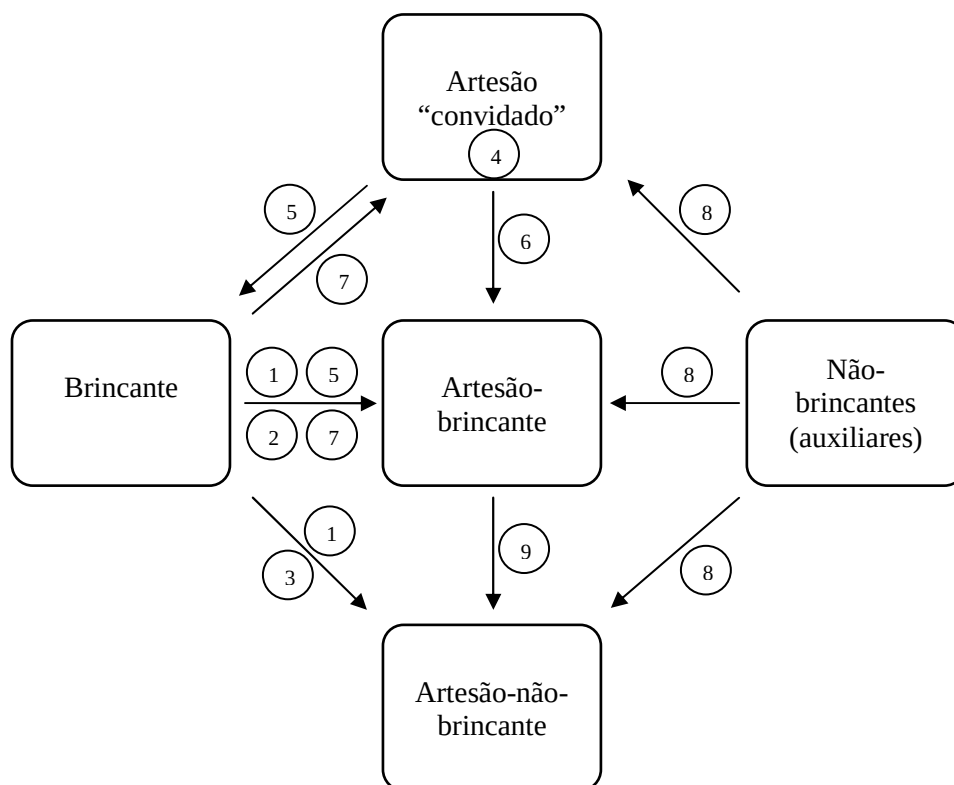
²¹ Conforme entrevista com Odinéia Andrade (2011) e folders de divulgação dos bumbás disponíveis no acervo do Departamento Cultural coordenado pela pesquisadora.

No Garantido, o papel de uma Diretoria Artística ganhou impulso pela iniciativa de artistas-artesãos como Vandir Santos, Antônio Cansanção, Ito Teixeira e Amarildo Teixeira. De todo modo, tanto no Caprichoso, com o pioneirismo da fundamentação das apresentações, por iniciativa da folclorista Odinéia Andrade e da Diretoria Artística, e por extensão no Garantido, ainda que em menor grau e por tímida iniciativa dos supracitados artistas-artesãos, desencadeou-se, já na década de 1980, o início de uma hierarquia de trabalho artístico.

2.2 A CONFIGURAÇÃO DO TRABALHO ARTÍSTICO NOS BUMBÁS DA DÉCADA DE 1980

A Diretoria Artística passou a designar o comando da execução de um determinado trabalho artístico para um brincante, o qual passa a se configurar como artista-artesão, sendo responsável também pela elaboração de danças, nos casos das tribos, para os demais integrantes da brincadeira. Passou a haver assim a configuração de dois tipos de capital humano que aqui são denominados de artesão-brincante e artesão-não-brincante em torno da produção de figurinos e, por extensão, de alegorias. O artesão-não-brincante poderia ser encarregado da produção de alegorias e figurinos, enquanto o artesão-brincante era aquele que não só produzia direta, ou ainda indiretamente, como se descrito a seguir, a própria fantasia. A partir desses artesãos-brincantes ou não-brincantes desencadeou-se a formação de recursos humanos voltados para a confecção de figurinos cuja produção, porém, ainda ocorria parcialmente nas próprias casas, enquanto outra parte passava a ser distribuída em imóveis e casas de membros da diretoria das agremiações.

Após designados pela Diretoria Artística para a produção de figurinos, os brincantes e não-brincantes passaram a receber instruções de membros desta Diretoria ou apenas do diretor artístico, com base nas pesquisas e toadas (como sucedeu no Caprichoso) ou apenas nas toadas (como predominava no Garantido), sobre como deveriam ser produzidos os figurinos. Em seguida, essa força de trabalho elaborava os desenhos e, em seguida, submetiam-nos ao *feedback* do diretor artístico. Aprovados os desenhos, os artesãos-brincantes e não-brincantes eram incumbidos também de produzirem ainda as danças e ensaiarem-nas com os respectivos brincantes. E quando passavam a produzir as indumentárias, eram auxiliados por outros brincantes. Com isso, passou a haver a consolidação de capital humano para produção de figurinos em novas bases, de forma similar em ambos os bumbás, como mostra o fluxograma (03), baseado nas entrevistas feitas junto aos artistas:



Fluxograma 03: Formação de capital humano para produção de figurinos nos bumbás de Parintins na década de 1980.

Fonte: entrevistas com os artistas de Garantido e Caprichoso, 2011. Org.: Waldemir R. Costa Jr, 2011.

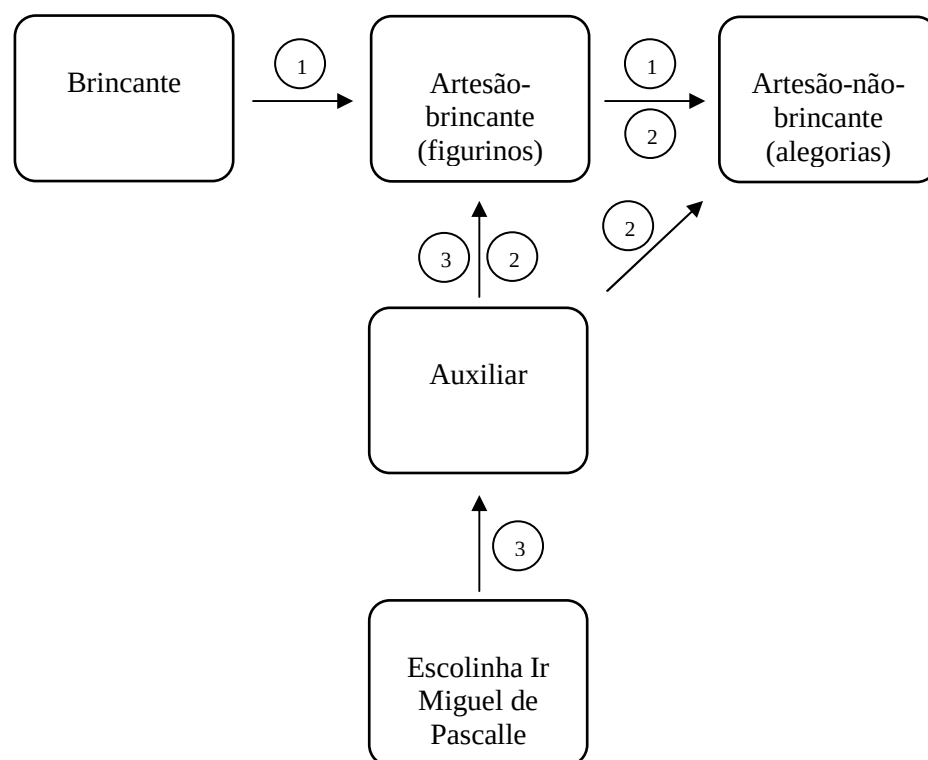
Com base no fluxograma, os brincantes (1), para adquirirem sua fantasia, tinham de auxiliar voluntariamente artesãos-brincantes ou não-brincantes na produção dos figurinos. Com isso, os brincantes passam a se especializar (2), como auxiliar do artesão-brincante ou não-brincante, passando a comandar, por designação da Diretoria Artística, a produção de figurinos. Todavia, os artesãos-brincantes passaram a ter o tempo bastante ocupado para produção de sua e outras fantasias e, em decorrência de ganhar destaque em um *savoir-faire*, tornaram-se artesãos-não-brincantes (3). Outra forma de incremento de capital humano desencadeou-se quando algumas pessoas, com habilidade para a arte, passaram a ser designadas (4) pela agremiação para confeccionarem determinados figurinos, como foi o caso de Sebastião Cardoso no Caprichoso. Esse artesão “convidado” tornou-se também brincante (5), a exemplo de Fernando Sérgio (“Gudu”) no Garantido, ao mesmo tempo comandando a produção de figurinos para si (6) e, para outras pessoas, com auxílio dos demais brincantes (7). Além dos brincantes, os artesãos-brincantes, não-brincantes e “convidados” passaram a ser auxiliados por outras pessoas, não necessariamente brincantes (8), na confecção de figurinos. Portanto, desencadeava-se o início do que, Adorno e Horkheimer (2009), chamavam de reificação entre produto e produtor cultural, isto é, uma separação entre

brincantes e o ato de brincar, posto que as pessoas foram, aos poucos, deixando de brincar, para apenas se dedicarem à produção artística (1, 3 e 9), recebendo, de membros e outros brincantes abastados, uma quantia “simbólica” em dinheiro para produzirem as fantasias. Esse processo passa a se consubstanciar numa configuração de “putting-out system”, arranjo que precedeu, na Idade Moderna, o nascimento das fábricas no bojo da Revolução Industrial. Esse arranjo consistia num sistema de subcontratação em que o empregador (mercador-capitalista) pagava por um volume de produção acordado de antemão e sendo dono da matéria-prima, a distribuía ao trabalhador em sua própria casa, por conta do qual ficavam os procedimentos e técnicas de trabalho. Por conseguinte, o empregador recolhia na casa do trabalhador a matéria-prima sob a forma de produto final. Porém, por vezes, ocorria do trabalhador ser muito pobre tendo que, com isso, pagar ao empregador o aluguel pelo uso de instrumentos de trabalho. Tratava-se de um domesticado sistema de trabalho, cujos trabalhadores eram dispersos geograficamente e a matéria-prima era de propriedade do empregador. Em virtude dessa dispersão geográfica, o empregador tinha dificuldade de supervisionar o processo produtivo, o que facilitava as fraudes no sentido de que o empregado apropriava-se, sem autorização, do produto do empregador (MACEDO, 2004; DOBB, 1988).

No caso dos bumbás de Parintins, de forma semelhante, os artistas-artesãos (brincantes ou não) desenvolviam, por empreitada, o processo produtivo de figurinos nas próprias casas. Em outras palavras, os artesãos-brincantes passaram gradativamente à condição de mão-de-obra artística. O processo de concepção e produção artística se desencadeou de forma similar em torno da confecção das alegorias. Após serem designados pela Diretoria Artística, ou mesmo entre si como ocorria no Garantido, onde essa diretoria era composta majoritariamente por produtores de alegorias, os artesãos-não-brincantes realizavam os desenhos das alegorias, sob instruções do diretor ou de membros da diretoria, com base nas pesquisas ou apenas nas toadas. Aprovados os desenhos, os artistas-artesãos iniciavam a produção de alegorias em imóveis alugados pelas agremiações. No início da década de 1980, as alegorias eram pequenas, mediam 2x3x3m, tendo aumentado sensivelmente (6x3x3m) por volta de 1985. Essas estruturas eram construídas em madeira e papelão, com estruturas sobre rodas de velocípedes ou carrinhos de bebê (ANTÔNIO CANSANÇÃO, VANDIR SANTOS, TECO MENDES e JONATHAN MARINHO, 2011).

Porém, com o aluguel de imóveis, alguns artesãos-brincantes e não-brincantes passaram, aos poucos a serem removidos de suas casas, para trabalharem em imóveis alugados, processo parecido ao que ocorreu na primeira Revolução Industrial, em que os

artesãos deixaram de produzir seus trabalhos nas próprias casas para trabalharem dentro dos galpões (fábricas). E embora não fosse previamente estabelecida pelo artesão uma divisão de tarefas dentro destes lugares, cada membro de sua equipe auxiliava-o em diversas frentes de trabalho, inclusive quando havia carência de carpinteiro, profissional muito demandado na época, já que as estruturas eram produzidas em madeira. Além dessa força específica de trabalho (voluntário), alguns auxiliares já possuíam alguma habilidade artística. O fluxograma (04) aponta quais foram as principais fontes de incrementos de capital humano dentro dos galpões dos bumbás na década de 1980.



Fluxograma 04: Formação de capital humano para produção de alegorias nos bumbás na década de 1980.

Fonte: entrevistas com artistas de Garantido e Caprichoso, 2011. Org.: Waldemir R. Costa Jr, 2011.

Como se verifica, em se tratando da produção de alegorias em imóveis alugados, houve a formação de capital humano de distintas formas. Havia brincantes (1) que, a exemplo dos artistas Ito e Amarildo Teixeira, no Garantido, especializaram-se em um *savoir-faire*, assumindo o comando da produção de figurinos enquanto artesãos-brincantes e, por fim, tornando-se artesãos-não-brincantes quando passaram a comandar a confecção de alegorias. Trata-se do início da configuração de uma hierarquia de trabalho artístico nos bumbás de Parintins, já na década de 1980, na medida em que, no topo desta hierarquia, se estabelece a produção de alegorias, enquanto os trabalhos de figurinos passam a se encontrar na base. Por

outro lado, como mostra o fluxograma, alguns artesãos que comandavam a produção de alegoria passaram a ser auxiliados por capitais humanos sem alguma habilidade artística (2) ou com algum *savoir-faire* adquirido na escolinha de artes Ir Miguel de Pascalle (3). À medida em que alguns auxiliares, sem habilidades artísticas, passaram a apreender e aprimorar determinado ofício da arte como, por exemplo, desenho e pintura, tornaram-se artistas-artesãos, sob os desígnios da Diretoria Artística, no comando da confecção de alegorias.

Contudo, as alegorias e, sobretudo, os figurinos ainda não eram produzidos em série, predominando-se o amadorismo. Como destacou Fred Góes (2011), em se tratando do Garantido, os trabalhos artísticos eram confeccionados sem recorrência a padrão algum. Apresentavam-se os mesmos trabalhos de alegorias e figurinos nas três noites de Festival, com exceção de figurinos de itens individuais da época como, por exemplo, rainha da fazenda e porta-bandeira que se apresentavam com roupas distintas nas três noites de espetáculo. De acordo com Waldir Santana (2011), que brincou no Garantido até 1989, os membros da diretoria procuravam, momentos antes das apresentações na arena, reunir os brincantes com suas respectivas fantasias em uma sequência lógica de apresentações. No Caprichoso, embora em menores proporções, graças ao início do planejamento sistemático com a Diretoria Artística, havia improvisos tanto no processo produtivo quanto de operacionalização do espetáculo. Ainda que pesasse o amadorismo, os recursos humanos voltados para a produção artística, aos poucos, iam se proliferando e ampliando pelos bumbás o mundo da criação artística, num intenso processo de troca de saberes.

Em ambos os bumbás, as ações voltadas para uma sistematização desde a produção à operacionalização do espetáculo foram mais intensas, sobretudo, nos últimos vinte anos, quando as agremiações passaram a aprimorar as suas estruturas administrativa e logística, e a planejar de forma criteriosa o projeto do “Boi de arena”, visando-se tornar ainda mais profissional o espetáculo e, com isso, sucumbir definitivamente o amadorismo.

2.3 DO SURGIMENTO DO CONSELHO OU COMISSÃO DE ARTES À FORMAÇÃO DE CAPITAL FÍSICO

O Conselho de Artes do Caprichoso foi instituído em 1992, em substituição ao Departamento Artístico, por iniciativa de Márcia Baranda (atual presidente da agremiação), Gil Gonçalves, Rosilene Medeiros e Simão Assayag. Esse setor do bumbá compreendeu, de um lado, uma ruptura à maneira como vinha sendo planejado e construído o “Boi de arena”, e

por outro lado, passou a imprimir, desde então, uma nova perspectiva de concepção e produção artística que, no final da década de 1990, se estenderia ao Garantido, ressalvadas as diferenças, como veremos mais à frente. Para Edwan Oliveira (2011), o surgimento do Conselho de Artes no Caprichoso surgiu da necessidade de acurado planejamento e organização do bumbá na arena, posto que, como destacou Gil Gonçalves (2011), era difícil para a agremiação continuar concentrando o planejamento e construção do espetáculo nas mãos da folclorista Odinéia Andrade, como vinha ocorrendo no âmbito da Diretoria Artística. Por isso, como continua Gil Gonçalves (2011), tornava-se necessária a criação de um Conselho de Artes que desse conta de planejar e produzir o espetáculo da agremiação em sua totalidade visto que, no início da década de 1990, o Festival havia crescido, contando com cerca de trinta itens a serem apresentados pelos bumbás. Já Odinéia Andrade (2011) destaca que a Diretoria Artística pensava o espetáculo do Caprichoso recorrendo à cultura local em si, isto é, referindo-se à cultura amazônica, enquanto o Conselho de Artes fora criado sob o discurso da inovação do espetáculo, pautado em uma concepção moderna de arte.

De todo modo, Simão Assayag instituiu, no âmbito do recém criado Conselho de Artes, o processo de planejamento de um “Boi temático” ou “Ópera Cabocla” a ser contada pela agremiação em três atos, cada um dos quais representando um subtema específico por noite de apresentações. Com essa nova perspectiva de planejamento, membros do CA passam a implementar a quebra da imprevisibilidade ou dos improvisos nas apresentações da agremiação (Costa & Costa, 2008; Rodrigues, 2006). Além disso, a agremiação envidou esforços para a formação de base produtiva com exigência de capital físico, a saber, a construção de um galpão na rua Fausto Bulcão, a poucos metros do Bumbódromo, graças ao aumento das receitas obtidas junto aos patrocinadores públicos e privados. Todavia, como se analisa mais à frente, os trabalhos de figurinos ainda perduraram em lugares alugados onde se intensificou uma configuração de trabalho do tipo “putting-out system”. Por conseguinte, graças aos recursos financeiros obtidos junto aos seus movimentos de divulgação em Manaus, a agremiação adquiriu novos lugares como os prédios da empresa CoopJuta, onde passaram a se localizar o escritório central da agremiação, bem como sua escolinha de artes, criada em 1997. Em decorrência do planejamento das apresentações, mediante à fundamentação do seu projeto de arena pautado num “Boi temático” ou “Ópera Cabocla” contada em três atos, somado à aquisição dos primeiros capitais físicos, o Caprichoso obteve na década de 1990 diversas vitórias sobre o Garantido.

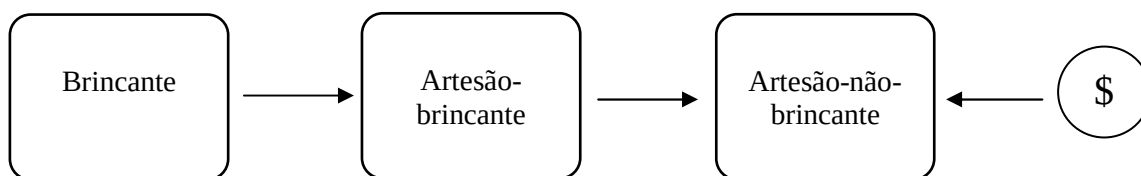
Em contrapartida, o Garantido passou a se reestruturar. Até 1993, a agremiação continuava com seus trabalhos artísticos sendo produzidos nas casas de artesãos-brincantes, não-brincantes, ou apenas brincantes, e até de membros da diretoria da agremiação. A partir de 1992, por iniciativa do então presidente Fred Góes, o Garantido adquiriu a concessão do galpão da antiga empresa FabrilJuta, e por conseguinte, as antigas dependências administrativas. Esses lugares foram comprados pela agremiação em 1994 graças aos recursos financeiros obtidos junto a patrocinadores públicos e privados e às festas de divulgação feitas pelo Movimento Amigos do Garantido em Manaus (FRED GÓES, 2011). Cinco anos depois, em 1999, na gestão do então presidente Raul Góes Filho, o Garantido compra o galpão da antiga empresa Cibrazem, a poucos metros da antiga FabrilJuta, cujas dependências, ao integrarem o curral, os galpões de alegorias e indumentárias, além de sede administrativa, constituem o complexo hoje conhecido como “Cidade Garantido”.

Todavia, segundo Fred Góes (2011), o Garantido continuava amador na produção de seus trabalhos artísticos, posto que costumeiramente se recorria aos improvisos, mesmo que a agremiação já viesse, assim como o seu rival, preocupando-se com a fundamentação de seu espetáculo desde o início da década de 1990. No final de 1998, Raul Góes Filho, já eleito presidente da agremiação, realizou uma assembléia entre os sócios da agremiação na qual foram eleitos para compor o embrião da Comissão de Artes, além de Fred Góes, Júnior de Souza, Vandir Santos, Lauro Teixeira e Bosco Baré. Ao assumir a presidência da agremiação no início de 1999, quando dos preparativos do “Boi de arena” para o Festival daquele ano, Raul Góes nomeou João Pedro Gonçalves e Waltéliton Pinto (atual presidente do Garantido) como, respectivamente, coordenador e membro da recém instituída Comissão de Artes. Nesse mesmo ano, a Comissão de Artes definiu uma metodologia de trabalho visando-se dar um fim ao “achismo”, isto é, a falta de embasamento das produções artísticas e apresentações do bumbá.

2.4. DAS NOVAS FORMAS DE INCREMENTO DE CAPITAL HUMANO À REDEFINIÇÃO DE PAPÉIS PARA PRODUÇÃO ARTÍSTICA

A busca de racionalização do planejamento e construção das apresentações passou a se intensificar, como visto, no Caprichoso com a criação do Conselho de Artes em 1992, somada a aquisição de galpões próprios para produção artística, e por extensão no Garantido quando esta agremiação adquire em 1994, e quatro anos depois (1998), os seus galpões, instituindo ainda a Comissão de Artes. Os trabalhos artísticos que até o final de 1980 não eram produzidos sob um mesmo padrão aumentam em quantidade e, com isso, deixam de ser

produzidos nas casas de artesãos-brincantes e não-brincantes, para serem planejados e produzidos em série, inicialmente, no Caprichoso, e por extensão, no Garantido, nos galpões e em imóveis alugados (casas e até depósitos de supermercados), aqui denominados de “fábricas de espetáculos”. O fluxograma (05) mostra uma das primeiras configurações do trabalho em torno da produção de figurinos nos bumbás de Parintins, já no início de 1990.



Fluxograma 05: Estágio de brincantes/ artesãos-brincantes a artesão-não-brincante na produção de figurinos dos bumbás de Parintins no início de 1990. Fonte: Entrevistas com os artistas de Garantido e Caprichoso, 2011. Org.: Waldemir R. Costa Jr, 2011.

Em decorrência do planejamento sistemático e aumento do número de trabalhos, os brincantes e artesãos-brincantes que, além de brincarem, confeccionavam suas próprias fantasias, tiveram o tempo ainda mais preenchido, dedicado à produção dos figurinos, tornando-se apenas artesãos-não-brincantes, como mostra o fluxograma. Embora não sendo brincantes, em grande maioria, esses profissionais ainda eram incumbidos de elaborar as danças e ensaiarem-nas com os brincantes para os quais confeccionavam as indumentárias. Com o aumento dos recursos financeiros, repassados pelos patrocinadores aos bumbás, desencadeou-se de forma mais intensa o processo de profissionalização nos bumbás, de modo que esses artesãos-não-brincantes, em grande maioria, passaram a ser assalariados, pondo fim ao trabalho voluntário e espontâneo, feito somente por “amor ao boi”.

À exceção dos artistas-artesãos que deixaram de ser brincantes para apenas produzir, cita-se como exemplo Waldir Santana que, até a atualidade, é artista ou artesão-brincante, isto é, confecciona a sua indumentária e de outros brincantes, e ainda brinca no Caprichoso como pajé, porém recebendo um salário pela prestação de ambos os serviços. De todo modo, delineou-se, pois, uma sobreposição de valores de troca sobre valores de uso em torno da produção da brincadeira.

Trata-se, em outras palavras, resguardadas raras exceções, de uma reificação entre produtor e produto cultural, nos termos de Adorno e Horkheimer (2009), na medida em que os artistas-artesãos deixam de brincar para se ocupar do trabalho de produção de figurinos e, com isso, vendendo a sua força de trabalho. Até mesmo as costureiras que, até a década de 1990 trabalhavam, em grande parte, voluntariamente nas próprias casas, foram deslocadas de

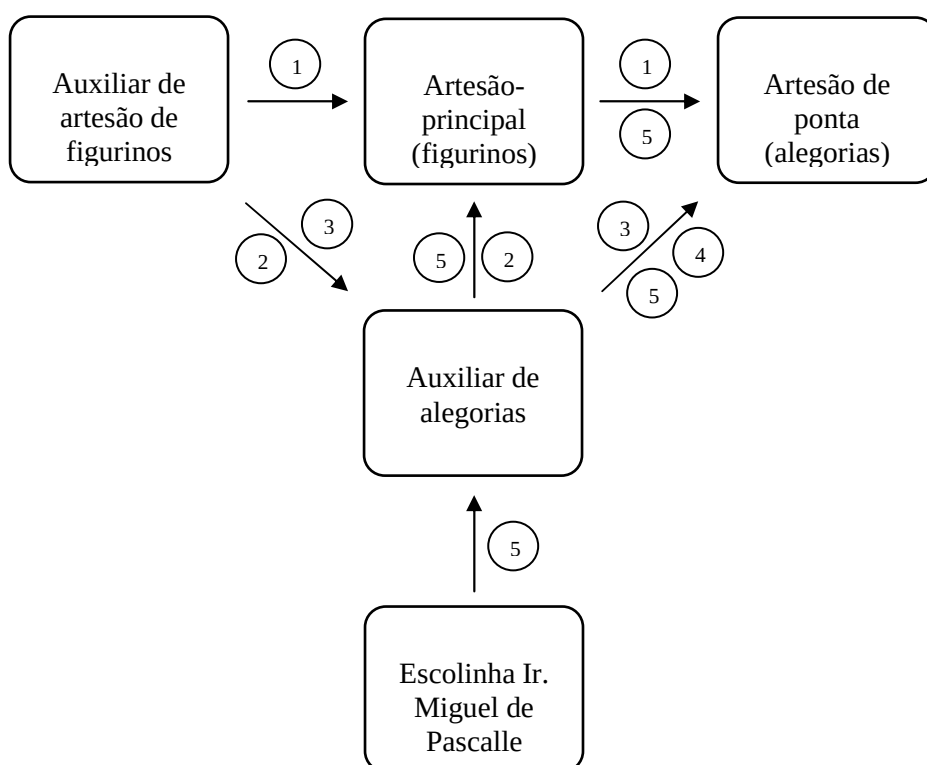
suas residências para trabalharem de forma assalariada dentro dos novos lugares como galpões e imóveis alugados. Delineou-se assim, nos domínios dos bumbás de Parintins, uma espécie de micro-revolução industrial, como Allan Rodrigues (2006) menciona, semelhante ao que ocorrera na primeira Revolução Industrial quando os artesãos deixam de produzir os trabalhos em suas casas para fazê-los dentro das fábricas.

Dentro dos galpões, as alegorias passam a aumentar em proporções. Em virtude da necessidade de segurança estrutural, somada com o aumento das receitas repassadas pelos patrocinadores, em especial do Governo do Estado do Amazonas, as estruturas alegóricas passaram a ser confeccionadas em ferro. Essa revolução tecnológica sucedeu-se primeiramente no Caprichoso, por iniciativa do artista Juarez Lima, e, por extensão, no Garantido. Da produção das alegorias, o ferro estendeu-se também à produção de estruturas de indumentárias, a exemplo das tribos e tuxauas utilizados por ambos os bumbás em suas apresentações (WALDIR SANTANA, ODINÉIA ANDRADE, MARIALVO BRANDÃO E ANTÔNIO CANSANÇÃO, 2011).

Em decorrência da produção em série ensejada pelo Conselho e, mais tarde, pela Comissão de Artes, somada ao uso do ferro e, por conseguinte, do isopor, por exemplo, desencadeou-se o início de uma nova roupagem na maneira como os artistas-artesãos vinham se organizando, qual seja uma divisão de tarefas e, ao mesmo tempo, uma mão-de-obra polivalente em torno de uma “engenharia artesanal”. Depois de aprovados os desenhos, esses artistas-artesãos passaram a adentrar os galpões e QG’s para iniciarem a produção dos trabalhos artísticos. A princípio não havia uma divisão de tarefas bem definida, a não ser o artesão principal e alguns carpinteiros que, com a entrada do ferro nos galpões, passam a diminuir em quantidade.

Cada membro da equipe, com ou sem alguma habilidade artística, tendo ou não trabalhado como auxiliar na produção de figurinos, ao adentrar o galpão, ia auxiliando o artesão em diversas etapas do processo produtivo e, com isso, adquirindo outros *savoir-faire*. Em decorrência, alguns auxiliares, com ou sem conhecimento artístico, foram se especializando em produzir soldagem, esculturas em isopor e ferragem, desenhos, carpintaria, pintura, adereçamento ou decoração. Houve assim, a formação de capital humano em uma vertente artística (desenho, pintura, escultura, adereços) e técnica (soldagem e carpintaria). Começou a se configurar também o que hoje é conhecido nos bumbás como “artista de ponta”, profissional que, após ter passado pela maioria ou todas as fases do processo

produtivo de uma alegoria, e até mesmo de figurinos, assimilou dentro e fora dos galpões diversos *savoir-faire*, passando a ser designado pela agremiação para administrar uma equipe de trabalhadores para produção de alegorias. Desencadearam-se novos incrementos e intensa proliferação de mão-de-obra artística, consolidando, inclusive, uma hierarquia de trabalhos artísticos, com a confecção de alegorias no topo e os trabalhos de figurinos na base. Como mostra o fluxograma (06), houve, na década de 1990, profícua interação entre distintas fontes de formação de recursos humanos para produção artística, consolidando, sobremaneira, essa hierarquia de trabalhos artísticos.



Fluxograma 06: Processos de formação de incrementos de capital humano em torno da produção de alegorias e figurinos nos bumbás de Parintins na década de 1990.

Fonte: Entrevistas com os artistas de Garantido e Caprichoso (2011). Org.: Waldemir R. Costa Jr, 2011.

Como mostra o fluxograma, o primeiro incremento se delineou com auxiliares de artesãos de figurinos (1) se tornando artesãos de figurinos, isto é, comandando o trabalho neste tipo de produção e, por conseguinte, tornando-se artesão de ponta na produção de alegorias. Ocorreu ainda de alguns auxiliares de artesãos de figurinos se tornarem auxiliares de artesãos de alegorias (2) e, tornarem-se, por fim, artesãos de figurinos. Por vezes, auxiliares de artesãos de figurinos tornaram-se auxiliares de artesãos de alegorias (3) e, por fim, artesãos de ponta, na produção alegórica. Naturalmente, auxiliares de artesãos de

alegorias que, como dito, ganharam destaque adquirindo diversos *savoir-faire*, tornaram-se (4) também artesãos de ponta nesse mesmo tipo de produção artística.

Outra importante fonte de capital humano que contribuiu, inclusive, para configurar uma transição e, conseqüente, hierarquia de trabalho entre as alegorias e os figurinos, compreendeu a escolinha de Artes Ir Miguel de Pascalle. Alguns aprendizes em escultura e desenho desta escolinha chegaram, inclusive, a iniciar carreira artística nos bumbás como auxiliares de artesãos de alegorias (5), tornaram-se artesãos de ponta na produção de alegorias ou, antes disso, foram artesãos de figurinos. Ainda que polivalentes, esses artesãos de ponta ascenderam, em grande maioria, dos trabalhos de escultura em isopor, ofício adquirido, em parte, na escolinha de Arte Ir Miguel de Pascalle, e aprimorado dentro dos galpões dos bumbás. Outros profissionais, antes de serem artesãos de ponta, desenvolveram com sobressalto, entre outros ofícios da arte, os trabalhos de pintura.

Como se verifica, em ambos os tipos de produção artística (figurinos e alegorias), configurou-se uma mão-de-obra polivalente, com artesãos de ponta (alegorias) e artesãos de figurinos num mercado interno, inerente aos bumbás de Parintins. Dado o domínio de diversas técnicas, esses profissionais e até mesmo os seus auxiliares polivalentes passaram a ser exportados em massa, já no final da década de 1990, e início do ano 2000, para trabalharem na produção artística, sobretudo, de escolas de samba do norte, sul e sudeste do país. Em contrapartida, delineou-se, pelo menos nos últimos dez anos, uma reconfiguração da divisão do trabalho artístico nos bumbás de Parintins.

Os “artistas de ponta”, a exemplo de Rossy Amoedo, Algles Ferreira e Glaucivan Silva (no Caprichoso), e Zilcson Reis e Francinaldo Guerreiro (no Garantido), saíram de Parintins, como artistas-artesãos de figurinos ou auxiliares de artesãos de alegorias, para trabalharem como artesãos de ponta na produção de carros alegóricos em escolas de samba do sudeste do país. Ao ganharem projeção nessa região, sucesso profissional refletido nos campeonatos das agremiações por onde passaram, os quais chegaram, inclusive, ao conhecimento da diretoria de Garantido e Caprichoso, estes profissionais tornaram-se, por conseguinte, artesãos principais de alegorias ao retornarem a Parintins.

Por outro lado, como tais profissionais passaram a sair de Parintins, logo após o Festival, para trabalharem em outras cidades por mais de cinco meses, no âmbito do Conselho ou Comissão de Artes, simultaneamente, os desenhos das alegorias e, mais recentemente, dos figurinos (em grande parte), passaram a ser produzidos por outros artesãos juntamente com

um corpo técnico de desenhistas, ambos oriundos dos galpões. Assim, por rebatimento da exportação de mão-de-obra artística de Parintins para o mercado externo, em outras cidades, ocorreu uma reconfiguração da divisão do trabalho artístico dentro dos bumbás.

Paralelamente, também nos últimos dez anos, cabe acrescentar ainda que, no caso específico do Caprichoso, começou a haver a formação de capital humano no âmbito da Fundação Boi-Bumbá Caprichoso Escolinha de Artes Ir Miguel de Pascalle. Fundada em 1997, essa escolinha, mediante o apoio de recursos financeiros de patrocinadores públicos e privados, passou a ofertar oficinas de artes (desenho, pintura, escultura, dança, etc.) para crianças e adolescentes carentes que, independentemente de serem ou não oriundas de famílias de sócios e ou torcedores do Garantido, já compreendem cerca de 800 aprendizes. Esses jovens, a exemplo de alguns artesãos e até brincantes, têm adentrado galpões e QG's da agremiação dos bumbás. No Garantido, a formação de capital humano, nessa perspectiva, é recente, posto que em 2009 foi criada a “Universidade do Folclore Paulinho Farias” onde crianças e jovens da comunidade passam a aprender diversas oficinas de artes.

Contudo, cabe destacar que se, por um lado, os bumbás têm almejado fundamentação e consistência antropológica de suas apresentações, e com isso tornado a produção artística sistemática e hierárquica, por outro lado, os artesãos têm se sentido limitados, como se observou nos relatos dos entrevistados, no que se refere à criação artística. Nas décadas de 1980 e 1990, os artesãos desenvolviam o fazer artístico de forma prazerosa, posto que, tendo elaborado a concepção de seus trabalhos (desenhos), sentiam-se à vontade também para executá-los. Na atualidade, alguns artesãos têm criticado a maneira como vem sendo desenvolvido o projeto do “Boi de arena”, ainda que reconheçam a importância do planejamento sistemático, uma vez que, como alguns deles descreveram, a arte tem sido produzida de forma mecânica ou robotizada. Inclusive, eles acrescentam que a concepção artística dos figurinos, criada no Conselho ou Comissão de Artes, nem sempre pode ser executada, na prática.

2.5 A PROFISSIONALIZAÇÃO DOS TRABALHOS CÊNICOS E COREOGRÁFICOS

Cênica ou teatralização, como definiu Ricardo Almeida (2011), compreende a dramatização das cenografias onde se prepara a performance de um dado número de brincantes para retratação, de forma mais fidedigna possível, a cultura, os costumes e as danças de um povo. Esses trabalhos continuaram sendo feitos pelos artesãos de maneira amadora nos bumbás até meados de 1990. Ressalte-se a preocupação de artistas como Ito e

Amarildo Teixeira responsáveis pela introdução das primeiras ritualizações nas apresentações do Garantido, enquanto esses trabalhos foram introduzidos no Caprichoso, na segunda metade de 1980, pela folclorista Odinéia Andrade, quando já existia a Diretoria Artística. Outros artistas como Waldir Santana e Neto Machado, por exemplo, foram responsáveis pela introdução de coreografias e movimentos cênicos no Caprichoso na década de 1990. Essa iniciativa se delineou no contexto de um Conselho Tribal que, segundo Waldir Santana (2011), foi instituído por ele e outros artesãos visando-se desenvolver os trabalhos de coreografias indígenas no Caprichoso. Para Edwan Oliveira (2011), esse Conselho teve o papel de fortalecer as coreografias tribais no Caprichoso, posto que o Garantido vinha ganhando destaque nesses ramos artísticos do Festival desde a década de 1980. Esse grupo de artesãos visou também reunir brincantes para brincarem nas tribos da agremiação, posto que se tratava de uma época (década de 1980) em que era difícil conseguir um número suficiente de brincantes.

Cada bumbá se apresentava num tempo superior a três horas de espetáculos por noite no Festival. Isso se devia, sobretudo, ao fato de que, segundo Waldir Santana (2011), os bumbás levavam boa parte do tempo apresentando coreografias e espetáculos cênicos, visto que cada tribo adentrava a arena do Bumbódromo e se apresentava com a dança que lhe era característica. Em decorrência, restava pouco tempo para os bumbás apresentarem os seus quadros cênicos. Nesse sentido, as agremiações necessitavam ainda de melhor organização de suas apresentações na arena. Havia, aos olhos de membros dos bumbás, responsáveis pela produção e operacionalização da festa, a necessidade de se profissionalizar o setor de coreografias e cênica das agremiações.

No Garantido, um dos primeiros esforços, neste sentido, corroborou com a contratação do coreógrafo Ricardo Almeida (“Ricardo Peguete”) em 1996. Membros da diretoria do Garantido tomaram conhecimento dos trabalhos executado por ele nas escolas de samba de Manaus e, com isso, o convidaram a conhecer as coreografias no Garantido. De acordo com Ricardo, tratava-se de trabalhos improvisados, desenvolvidos pelos próprios artesãos que confeccionavam os figurinos.

Tendo sido contratado em 1996, Ricardo Almeida alavancou o processo de profissionalização dos trabalhos cênicos e coreográficos no Garantido. Para ele, havia a necessidade de se ganhar tempo para que fossem exploradas as cenografias (alegorias) do boi, posto que as tribos consumiam grande parte do tempo para se apresentarem. Assim, havia o

desafio de se reduzir o tempo de apresentações tribais, posto que se tornava impossível para o boi apresentar detalhadamente teatralizações tais quais o tempo real dos costumes indígenas. Além disso, há ritualizações indígenas que levam dias, o que compreendia outro agravante. Em decorrência, Ricardo Almeida tornou os trabalhos de teatralização e coreografia mais objetivos em termos de tempo nas apresentações do Garantido. Os trinta minutos que eram consumidos pelas tribos, foram poupados e, com isso, segundo o coreógrafo, as alegorias puderam ser apresentadas por mais tempo na arena.

O trabalho sistemático do espetáculo do Garantido foi reiterado ainda mais a partir de 2001, quando Chico Cardoso, teatrólogo amazonense, passou a compor a Comissão de Arte da agremiação, imprimindo mais profissionalismo à festa. Chico Cardoso, desde então, passou a contribuir com a introdução de técnicas no espetáculo do Garantido desenvolvendo, por exemplo, a performance dos contingentes de pessoas presentes nas apresentações, incluindo os itens individuais. No que se refere às coreografias, o teatrólogo sugeriu à agremiação a criação de uma companhia de dança (“Garantido Show”) a qual ficasse incumbida o trabalho de aulas de coreografias sistematizadas. Para ele, as danças continuavam intuitivas, sem se basearem em sistemas de dança que passam, por exemplo, por aulas de barras, trabalhos de flexibilidade do corpo e de postura dos brincantes. Para tanto, conforme os relatos do teatrólogo, esses trabalhos iniciaram, primeiramente, pela conscientização dos coreógrafos do Garantido, profissionais da base do espetáculo, no sentido que deles deveria advir a qualidade técnica das apresentações. Com isso, os coreógrafos passaram por uma reciclagem, em que Chico Cardoso mostrou-lhes vídeos de espetáculos contemporâneos como, por exemplo, os trabalhos do “Balé Folclórico da Bahia”.

No Caprichoso, o processo de profissionalização dos trabalhos cênicos e coreográficos se desenvolveram por volta de 1998, quando, segundo Gil Gonçalves (2011), o Conselho de Artes determinou que a agremiação deveria se profissionalizar também no que se refere às coreografias e teatralizações. Para tanto, a diretoria do Caprichoso contratou o coreógrafo Jair Almeida, formado na escolinha de artes do bumbá, o qual ficou encarregado de criar coreografias e ensaiá-las com os brincantes. Ricardo Almeida, que já havia formado a primeira geração de dançarinos e coreógrafos parintinenses no Garantido, foi contratado para trabalhar no Caprichoso, estendendo também a esta agremiação técnicas de padronização das coreografias. Nesse mesmo ano, o coreógrafo criou a Coordenação de Cênica e Coreografia do Caprichoso, visando-se tornar mais profissional o espetáculo da agremiação. Segundo ele, no início de sua carreira no bumbá azul, verificava-se, à exceção dos trabalhos coreográficos,

dificuldades na execução das dramatizações em itens como lenda amazônica, figura típica regional e exaltação folclórica, o que prejudicava, de forma geral, as apresentações do bumbá na arena.

Para o artista ou artesão Waldir Santana é reconhecível a importância da profissionalização da brincadeira, todavia, houve uma padronização das coreografias para as tribos de arena que passaram a adentrar e a se apresentar na arena sob o mesmo ritmo de dança. Para ele, essa padronização da performance das tribos de arena é questionável, posto que cada etnia possui uma dança que lhe é própria.

Como se verifica, os trabalhos de cênica e coreografias do Festival têm sido comandados pelo coreógrafo Ricardo Almeida e o teatrólogo Chico Cardoso. E em decorrência não apenas da fundamentação das histórias e lendas retratadas pelos bumbás, conforme descrito anteriormente, como também da profissionalização do bloco cênico e coreográfico da festa, em ambos os bumbás os artistas ou artesãos de figurinos deixaram, desde a década de 1990, de elaborar as coreografias, selecionar os brincantes e ainda ensaiá-las com estes, para apenas produzirem as indumentárias, ressalvadas raras exceções. No entanto, isso não apenas implicou uma separação entre dois tipos de trabalho até então produzidos pelo mesmo profissional, como também, por outro lado, tornou o processo de profissionalização do espetáculo mais complexo, visto que, como se analisa adiante, os figurinos passaram a ser produzidos em adequação à performance dos brincantes nos setores cênicos e coreográficos das agremiações.

Portanto, a base do processo de profissionalização do espetáculo encontra-se na recorrência da técnica e, sobretudo, dos fundamentos científicos das apresentações. Essa consistência antropológica e técnica do espetáculo, cada vez mais intensa nos últimos anos, operou menos amadorismo às apresentações e, com isso, ensejou o julgamento preciso de itens que aludem à cultura amazônica. Segundo Gil Gonçalves, até os anos 1990, era julgado, na competição entre Garantido e Caprichoso, cerca de trinta itens. O regulamento do Festival, que dispõe das regras de conduta dos bumbás bem como do julgamento destes, foi definido em 2011 em comum acordo entre as agremiações para reger a disputa por um período de três anos (até 2013). Esse instrumento dispõe de critérios de julgamento para 21 itens distribuídos nos seguintes blocos, que compreendem exatamente os campos artísticos em torno dos quais a festa se profissionalizou: Bloco A (comum/ musical) – Apresentador (1), Levantador de toadas (2), Batucada ou Marujada (3), Amo do Boi (6), Boi-Bumbá evolução (10), Toada

(letra e música) (11), Galera (19), Coreografia (20) e Organização e conjunto folclórico (21); Bloco B (Cênico e coreográfico) – Porta-estandarte (5), Sinhazinha da Fazenda (7), Rainha do Folclore (8), Cunhã-Poranga (9) e Pajé (12); Bloco C (Artístico) – Ritual Indígena (4), Tribos Indígenas (13), Tuxauas (14), Figura Típica Regional (15), Alegoria (16), Lenda Amazônica (17) e Vaqueirada (18) (para mais detalhe, vide REGULAMENTO do Festival no ANEXO 01).

2.6 CONSIDERAÇÕES: DAS CASAS AOS BARRACÕES – DO AMADOR E ESPONTÂNEO AO INDUSTRIAL

Os bumbás desenvolveram formas diferenciadas e, interpenetráveis, de produzirem os seus trabalhos artísticos para cada período pelos quais têm passado. Observa-se que a maneira de brincar o boi, e da mesma forma, o formato de produção e organização dos trabalhos artísticos dos bumbás é peculiar a cada período de suas trajetórias. No período do “Boi de rua” a brincadeira era produzida de forma espontânea, aleatória e não remunerada, sem um planejamento prévio. Nesta fase, o “produzir” misturava-se ou era imanente ao “brincar” o boi. No “Boi espetáculo” é peculiar o processo de profissionalização da brincadeira, marcado com assalariamento de recursos humanos e configurações de trabalho do tipo “putting-out system” que perpassam formas modernas de organização e produção (industrial). Assim, da mesma maneira como o “putting-out system” precedeu o surgimento do sistema industrial (MACEDO, 2004; DOBB, 1988), nos bumbás de Parintins esse sistema também precedeu e ainda se imbricou à brincadeira quando esta se torna indústria cultural.

Precisamente, dentro do processo de espetacularização da brincadeira houve fases específicas, dadas as rupturas e continuidades em torno de como eram produzidos os trabalhos artísticos. Observa-se que a transformação dos bumbás em associações folclóricas, como pessoas jurídicas, marcou a década de 1980 e, sob esta nova forma de organização, que passa a contar com diretorias, cada qual com função específica, lançava-se os embriões da intensa profissionalização que se sucederia nas décadas seguintes. Essa busca de melhor organização, tanto da produção quanto da operacionalização das apresentações dos bumbás, ensejou o surgimento de uma “Diretoria Artística”, de um “Diretor Artístico” e o início da consolidação de um conceito, o “Boi de Arena”, que compreende exatamente o formato comercial que, por outro lado, agrega a rivalidade dos bumbás. Por força deste formato, o ato de “produzir” os trabalhos passa a se destituir do ato de “brincar”, posto que, nesse período (1980-1989), os brincantes e, além deles, os artistas e auxiliares já existentes, que tanto produziam quanto

brincavam, foram se tornando, paulatinamente, recursos humanos, logo, mão-de-obra voltada para a produção artística.

Ainda que iniciadas as pesquisas para fundamentação das apresentações, os artistas de figurinos, a minoria já assalariada por uma quantia simbólica, continuava a conceber desde o desenho à produção da fantasia e ensaio com os brincantes. Embora, eles já desenvolvessem um diálogo com o diretor artístico, no sentido de conceberem seus trabalhos, a produção artística nos bumbás se dava de forma livre e intuitiva por parte dos artistas no ato de criação. Além disso, os trabalhos artísticos eram produzidos de forma geograficamente dispersa pelo território de Parintins, nas casas dos artistas, dos diretores dos bumbás e mesmo em alguns imóveis alugados. Além dos brincantes que produziam também os trabalhos artísticos, havia outras fontes de capital humano nos bumbás no período de 1980-1989: Jair Mendes – quem encabeçou a mecânica dos trabalhos artísticos, e com ele os auxiliares que, posteriormente, tornar-se-iam artistas (1); os auxiliares que foram se formando a partir dessa geração de artistas e, assim, sucessivamente (2); os jovens aprendizes da Escolinha de Artes Ir Miguel de Pascalle (3); de um bumbá a outro houve fluxos de artistas e auxiliares, a exemplo de Jair Mendes (4); e, entre outros processos, os artistas ou auxiliares da produção de figurinos foram se tornando auxiliares ou artistas de alegorias (5).

Nas últimas duas fases (1990-1999 e 2000-2011), ainda ocorre a maioria desses processos de formação de artistas. Mas outros fatores passaram a influenciar na formação de recursos humanos. Além das escolinhas de artes que os bumbás criaram, voltadas para a capacitação artística de crianças e jovens da comunidade, configurou-se a saída em massa de artistas para produção artística em outras cidades e, por pressão deste fato, redefiniu-se internamente a divisão do trabalho artístico. O rigor com que tem se estabelecido este planejamento em série é fruto do pensar o “Boi de arena” de forma mais fechada, restrita a alguns artistas e aos fundamentos de pesquisas no âmbito do Conselho ou Comissão de Artes. Esta forma mais fechada de planejamento sofreu influências tanto do mercado que negocia a festa, quanto da saída em massa de artistas que foram projetados por este. Em outros termos, o mercado externo de mão-de-obra artística fez com que o artista deixasse de criar a concepção dos trabalhos para, em seguida, executá-los, como ocorria na década de 1980 e 1990. Agora cabe a ele executar o projeto do Conselho ou da Comissão de Artes, caso contrário deverá propor uma nova concepção artística, porém em consonância com os fundamentos do tema.

Nas duas décadas que se seguiram (1990 e 2000), a instituição de um Conselho ou Comissão de Artes é o marco da produção em série de trabalhos artísticos em lugares (barracões) que ditam lógica industrial. Nestes lugares, gora sob controle efetivo das diretorias das agremiações, o planejamento em série se intensificou nos bumbás na década de 1990 e, com este, os artistas passaram a ser deslocados, em grande parte, como ainda ocorre no Caprichoso, de suas casas para dentro dos galpões e imóveis alugados. Isso significa que o processo de produção tornou-se supervisionado e, paralelamente, ampliaram-se as subcontratações de auxiliares e artistas de figurinos. O assalariamento submeteu os artistas definitivamente a produção artística sob uma lógica industrial de fabricação da festa.

Dentro destes lugares, há também um controle rigoroso, por parte da diretoria, no que tange ao repasse da matéria-prima aos artistas. Além disso, consolidou-se uma hierarquia de trabalho artístico, com artistas de alegorias no topo e artistas de figurinos na base. Intensificaram-se ainda as trocas de saberes, técnicas e formas de organização entre os artistas e auxiliares em diversos segmentos da arte, culminando com uma mão-de-obra artística polivalente. Se a cada ano, os bumbás estabelecem diversos esforços para se profissionalizarem ainda mais, cabe esmiuçar como, na atualidade, configura-se o “Boi de arena” em sua fase de planejamento, produção e operacionalização. Trata-se de apreender como se processa a partir do Conselho ou Comissão de Artes às “fabricas de espetáculos”, a hierarquia de trabalho artístico, destacando-se como os artistas se organizam, confeccionam as obras de arte e compartilham entre si os seus saberes e técnicas.

CAPÍTULO 3:

O “BOI DE ARENA” EM TRÊS FASES: PLANEJAMENTO, PRODUÇÃO E OPERACIONALIZAÇÃO

Este capítulo tem como principal objetivo analisar como ocorre, na atualidade, a construção do trabalho artístico nos bumbás de Parintins, evidenciando-se o processo de planejamento, produção e operacionalização do “Boi de arena”. Com base nas observações e entrevistas realizadas em trabalho de campo em 2011, descreve-se como o trabalho artístico começa a ser concebido no Conselho ou Comissão de Artes, apontando-se o cronograma e as atividades das agremiações. Por conseguinte, analisa-se como esse setor dos bumbás estabelece as cargas de trabalho para os artistas, evidenciando-se uma hierarquia de trabalho artístico no que se refere à produção de alegorias e figurinos. Com base no regulamento do Festival Folclórico de Parintins, analisa-se como as definições e méritos ou elementos comparativos, estabelecidos para o julgamento dos itens, influenciam na configuração da hierarquia de trabalho artístico. Na fase de contrato, descreve-se como esta divisão hierarquizada de trabalho influencia no processo de contratação dos artistas-artesãos para, em seguida, descrever como a arte se materializa dentro dos QG’s e galpões das agremiações. Focaliza-se ainda os fatores que influenciam na construção do trabalho, quais sejam as exigências do Ministério do Trabalho e a forma de organização das estruturas dos bumbás no espaço urbano de Parintins. Em último estágio, descreve-se como ocorrem os preparativos e a fase de operacionalização do espetáculo para o Festival de 2011. Nesta fase, aponta-se que a profissionalização da brincadeira transformou a festa em vitrine de mão-de-obra artística.

3.1 FASE I – IDEALIZAR O BOI: PLANEJAMENTO E CONCEPÇÃO DO PROJETO DO “BOI DE ARENA” NO CONSELHO OU COMISSÃO DE ARTE

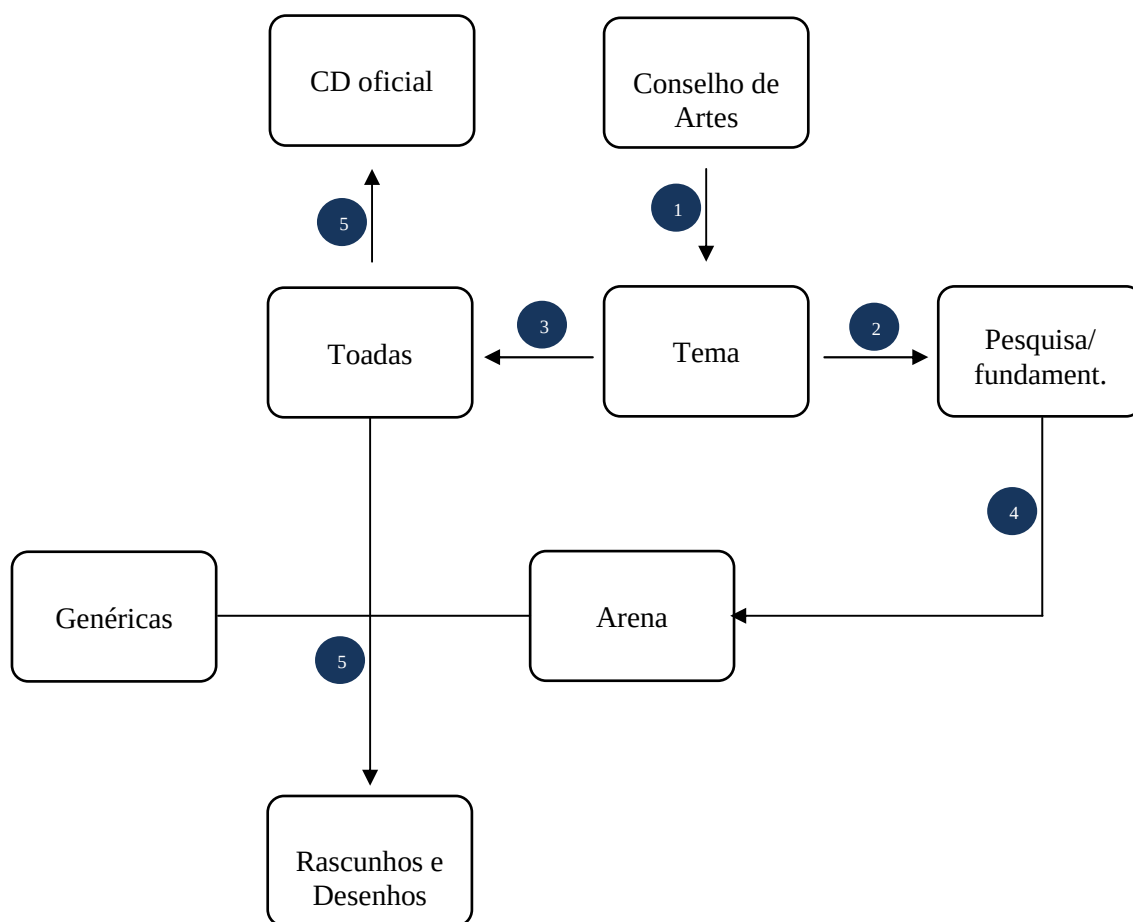
Verifica-se que, como analisado anteriormente, a trajetória de como surgiu o artesão ou artista profissional se confunde com a própria saga dos bumbás Garantido e Caprichoso. Ao longo da reconstituição dessa história, foram focalizados importantes elementos que corroboraram para as rupturas e continuidades no processo histórico de como se instaurou uma divisão do trabalho artístico dentro das agremiações. Cabe analisar agora como se constrói o trabalho artístico nos bumbás, com base nas entrevistas e observações realizadas junto aos artistas dos QG’s e galpões, e membros do Conselho ou Comissão de Arte. Com base nessa análise, aponta-se a partir de uma densa descrição das etapas do processo de concepção do espetáculo das agremiações, como ocorre a divisão e organização do trabalho artístico no Conselho ou Comissão e como a partir dessa instância delineia-se a histórica hierarquia de trabalho em torno da produção das alegorias e dos figurinos.

Todo o processo de planejamento e concepção do espetáculo inicia-se, primeiramente, no Conselho ou Comissão de Artes que, independentemente dos demais departamentos e

diretorias administrativas das agremiações, tem por finalidade pensar e conceber artisticamente as apresentações dos bumbás. No Caprichoso, esta instância é composta por vinte e três membros, entre eles, historiadores, artistas plásticos, artistas de alegorias e figurinos, músicos, desenhistas, cênicos e coreógrafos, lingüista, escultor 3D (profissional responsável de produzir a simulação em 3D do “Boi de arena”) e até itens individuais. No Garantido, a Comissão de Artes é composta por cerca de doze membros, entre eles, desenhistas, músico, artistas de alegorias e figurinos, e um teatrólogo. Pode-se dizer que o Conselho ou Comissão de Artes conta com um corpo de pesquisadores, um grupo artístico (artistas ou artesãos de alegorias e figurinos) e outro técnico (desenhistas). Sendo assim, neste setor há a configuração de dois profissionais específicos, o artista-intelectual (1) e o artista-artesão (2). O artista-intelectual, como se destaca adiante, é responsável pela pesquisa e fundamentação do projeto, enquanto o artista-artesão é oriundo dos galpões e QG’s e participa diretamente da concepção artística, isto é, idealização das indumentárias e das alegorias.

No Conselho ou Comissão de Artes há um coordenador, cargo desempenhado no Caprichoso pela vice-presidente da agremiação, Socorro Carvalho, e no Garantido, pelo produtor musical Fred Góes, cuja função é de organizar e deliberar as reuniões com os membros. Enquanto na Comissão de Artes do Garantido, há o coordenador, que dirige o projeto, e o “diretor de arena”, responsável de comandar tanto a concepção quanto a produção e operacionalização das apresentações do bumbá na arena do Bumbódromo, no Conselho de Artes do Caprichoso há, além do “diretor de arena”, e independentemente do coordenador, o “diretor de projeto” do “Boi de arena” que é responsável de coordenar o planejamento artístico. O “diretor de arena” possui amplo conhecimento técnico, na medida em que conhece a quantidade e os tipos de materiais necessários para a produção dos trabalhos artísticos dentro dos QG’s e galpões. Este profissional é, ao mesmo tempo, membro da diretoria da agremiação, uma vez que é ele que participa, juntamente com o(a) presidente e demais membros da diretoria, do processo de dimensionamento e compra de materiais. Nesse sentido, o “diretor de arena” possui função semelhante à que fora desenvolvida pelo diretor artístico no passado: dirigir o processo de operacionalização e evolução do bumbá na arena. Na Comissão de Artes do Garantido, o papel de “diretor de arena” é desempenhado pelo presidente da agremiação, Waltéliton Pinto. Já no Caprichoso esse papel é desenvolvido pelo artista de figurinos, Edwan Oliveira (FRED GÓES, 2011; JÚNIOR DE SOUZA, 2011, GIL GONÇALVES, 2011 e EDWAN OLIVEIRA, 2011).

Embora semelhantes no que se refere ao papel de planejar o “Boi de arena” e coordenar a execução dos trabalhos artísticos, o Conselho de Arte do Caprichoso possui uma metodologia distinta de trabalho em relação à da Comissão de Arte do Garantido. Conforme o fluxograma (07), o projeto do “Boi de arena” do Caprichoso começa a ser idealizado logo após o último Festival, no mês de agosto, quando a diretoria da agremiação convida todos os membros do Conselho de Artes para iniciarem as primeiras discussões para definição do tema de apresentações do próximo Festival.



Fluxograma 07: Processo de construção do projeto do “Boi arena” no boi-bumbá Caprichoso. Fonte: entrevistas com membros do Conselho de Artes, 2011. Org.: Waldemir R. Costa Jr, 2011.

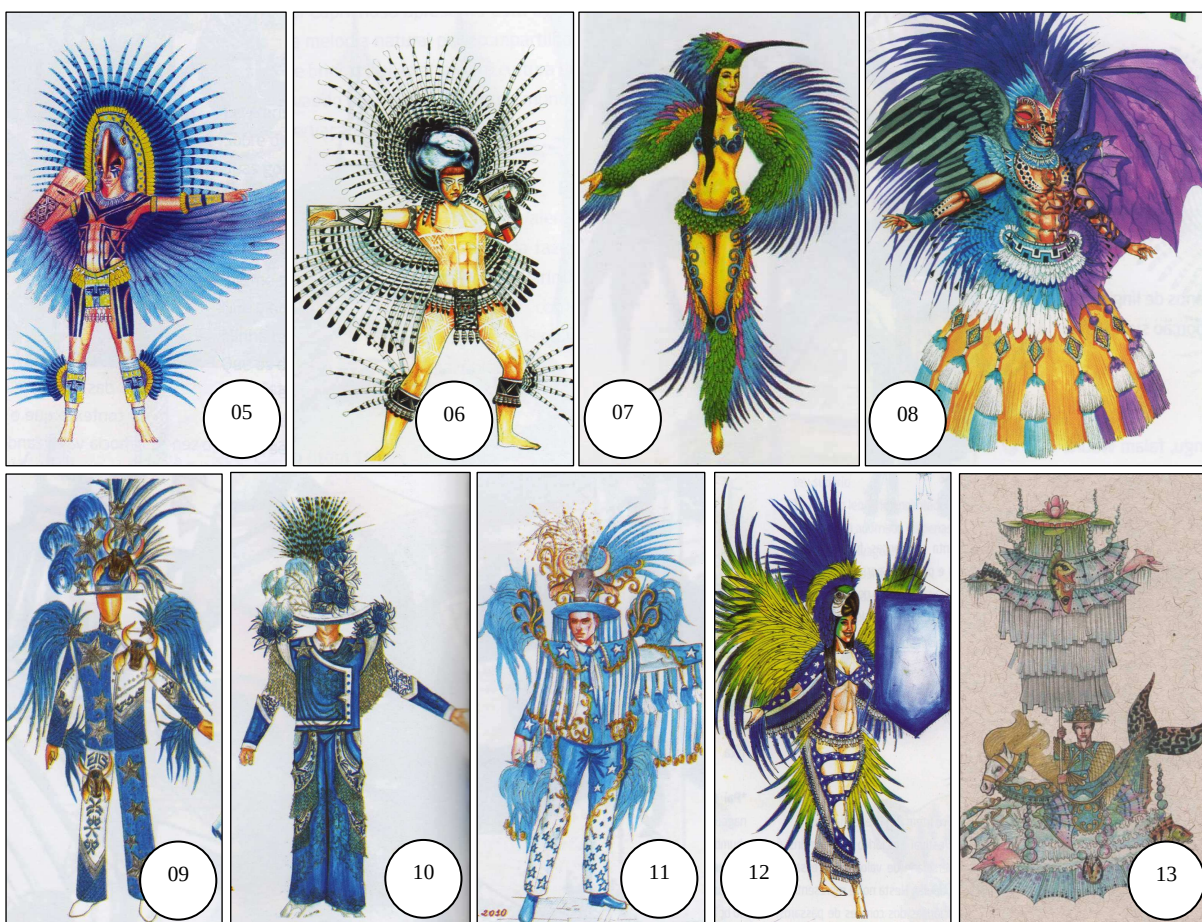
Além dos conselheiros, também se fazem presentes, nessas reuniões, o “diretor de arena”, a presidente e vice-presidente da agremiação. Nessas discussões, escolhe-se um tema (1), cujo autor da idéia é responsável de apresentar os fundamentos da proposta nas próximas reuniões do Conselho. Aprovado o tema, que para 2011 foi “A Magia que encanta”, o Conselho de Artes elabora o sub-tema para cada noite de Festival e, por conseguinte, inicia a fase de pesquisa e fundamentação do projeto (2). Segundo Edwan Oliveira, esta fase é

executada pelos pesquisadores que são, além dele e Gil Gonçalves, Raimundo Camilo Ramos (geógrafo), Larice Buttel (historiadora), Erick Nakanome (artista plástico), Peta Cid (jornalista) e Zandonaide Bastos. Augusto Savedra (lingüista), além de pesquisador, desenvolve ainda a função de revisor ortográfico dos textos produzidos a partir das pesquisas (GIL CONÇALVES, 2011; EDWAN OLIVEIRA, 2011; ERICK NAKANOME, 2011; EMERSON BRASIL, 2011).

Por conseguinte, em novembro, a diretoria da agremiação abre edital para a definição das toadas (3) para composição do CD oficial. No edital aberto para o Festival de 2011, a presidente da agremiação, Márcia Baranda, destacou que seriam escolhidas quinze toadas, enquanto as demais composições ficariam abertas à decisão do Conselho de Artes de encomendar ou reestruturar algumas composições na fase de seleção. Ocorre de algumas composições referentes aos itens não se enquadrarem no tema proposto pela agremiação. Com isso, alguns conselheiros, como Gil Gonçalves, Zandonaide Bastos e o diretor de arena, Edwan Oliveira, entram em diálogo com os “compositores de ponta”, que são em torno de vinte profissionais, para sugerirem-nos, conforme a fundamentação do tema no projeto do “Boi de arena”, sobre o que poderá ser abordado na letra das toadas de arena (4). Esses “compositores de ponta” compreendem os profissionais que mais se destacaram nas toadas de arena, referentes a itens da competição como tribos, itens individuais e quadros cênicos como figura típica regional, exaltação folclórica, lenda amazônica e ritual, e toada, letra e música. Assim, o Conselho encomenda toadas aos compositores destacados em composições musicais para itens nos quais a agremiação mais tem vencido nos últimos Festivais. Dessa forma, o edital aberto termina regendo a seleção das toadas genéricas, composições referentes, por exemplo, à galera e à tradição do boi-bumbá, as quais ficam a critério do compositor. Participam do processo de escolha das toadas, os músicos que compõem o Conselho (ADRIANO AGUIAR, 2011; GIL GONÇALVES, 2011; EDWAN OLIVEIRA, 2011; EMERSON BRASIL, 2011).

Por conseguinte, procede-se à elaboração dos desenhos de alegorias e figurinos (5) com base nas toadas já selecionadas. A concepção artística das alegorias inicia-se em dezembro quando membros do Conselho se reúnem, escutam as toadas e relêem a pesquisa. Trata-se do momento em que, precisamente, artesãos ou artistas de figurinos e alegorias como Emerson Brasil e Rogério Azevedo, além dos figurinistas Wando Cruz, Waldir Santana, Macoy Cardoso e, entre outros, Sebastião Cardoso, definem os desenhos de figurinos, alegorias e adereços das apresentações. Emerson Brasil, artista principal do Conselho, elabora

os rascunhos sobre uma lousa ou quadro branco. Depois, os rascunhos elaborados sobre o quadro são fotografados para serem, em seguida, aprimorados no formato e na pintura pelo corpo técnico de desenhistas, coordenado por Emerson Brasil. O mesmo processo é feito quando, posteriormente, procede-se à elaboração dos figurinos da agremiação, também sob a supervisão do artista principal, Emerson Brasil. Todos os desenhos, tanto de alegorias quanto de figurinos são concluídos até o mês de março (Figuras 05-15). É comum nessa fase, os pesquisadores auxiliarem com fundamentos na construção dos desenhos, de modo que, no caso dos figurinos os rascunhos são produzidos pelo artista Sebastião Cardoso em conformidade com os fundamentos sobre tribos, feitos pelo artista Zandonaide Bastos. Simultaneamente à produção dos desenhos, a agremiação já está gravando suas toadas em Parintins (5), cuja produção é concluída em fevereiro na cidade de Manaus (GIL GONÇALVES, 2011; EDWAN OLIVEIRA, 2011; EMERSON BRASIL, 2011; MACOY CARDOSO, 2011; SEBASTIÃO CARDOSO, 2011).



Figuras 05-13: desenhos de indumentárias/ano de tribos (05-06/2010), Rainha do Folclore (07/2010), Pajé (08/2010), Apresentador (09/2010), Levantador de Toadas (10/2010), Amo do boi (11/2010), Porta-Estandarte (12/2010) e Vaqueirada (13/2011).

Fonte: Roteiros de Apresentações do Caprichoso, 2010 e 2011.

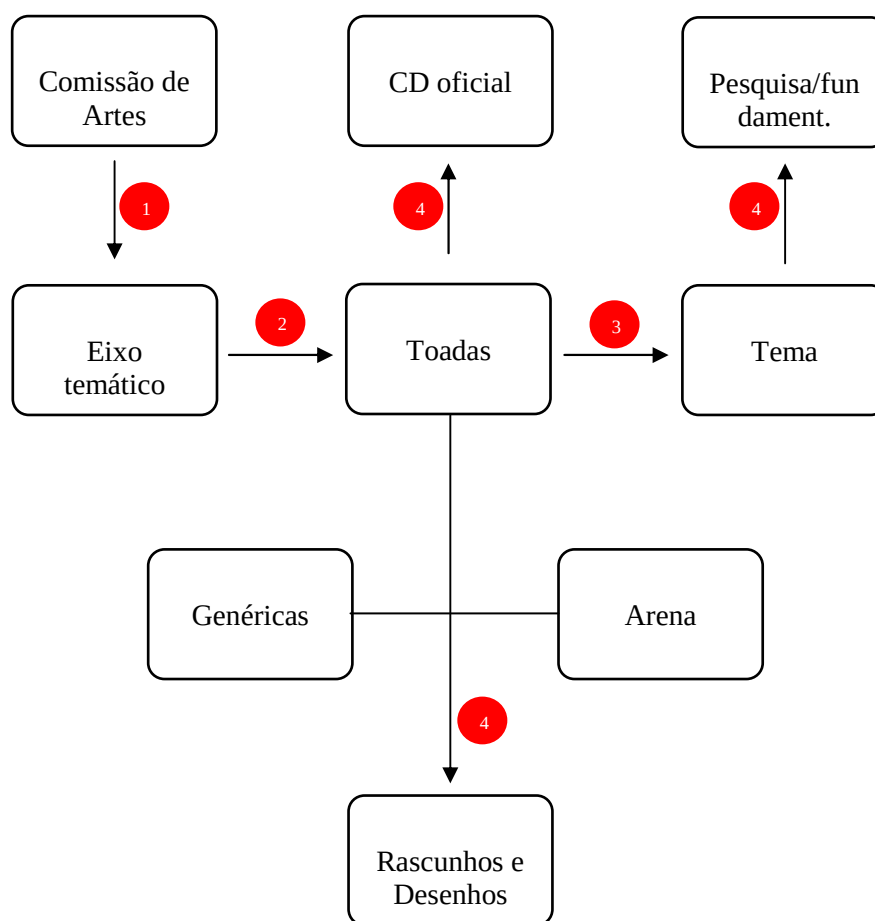


Figuras 14-15: desenhos das alegorias de Lenda Amazônica “Abaçaí” (14) e Ritual Indígena “Yuu Tsêga – A festa da moça” (15) do Caprichoso (2011).
Fonte: Roteiro de Apresentações do Caprichoso, 2011.

O Conselho elabora, com base na fundamentação do projeto e no roteiro de apresentações do Festival anterior, a estrutura do novo roteiro de apresentações meses antes do carnaval. Nessa etapa, todos os membros do Conselho discutem e dão opiniões, porém a escrita da revista é feita pelos pesquisadores, sob a direção de Gil Gonçalves, o “diretor de projeto” da agremiação. O roteiro consiste num documento onde se encontram as estratégias e a ordem dos momentos de apresentações de cada item com suas respectivas toadas a serem executadas no espetáculo (GIL GONÇALVES, 2011; ERMERSON BRASIL, 2011; EDWAN OLIVEIRA, 2011).

Já no Garantido, tem-se aprimorado uma metodologia de trabalho a partir de uma revisão dos espetáculos realizados nos Festivais anteriores, visando-se corrigir erros e melhorar a concepção, produção e execução do espetáculo. A Comissão de Artes do bumbá é composta com funções específicas: um corpo técnico de cinco desenhistas, um coordenador dos trabalhos de figurinos (artista Roberto Reis), alegorias (artista Júnior de Souza), e teatralização e coreografia (teatrólogo Chico Cardoso), um profissional responsável pela parte técnica das alegorias (artista Marialvo Brandão). Esses membros reúnem-se após o último Festival, no mês de setembro ou outubro para iniciarem a construção do projeto do próximo “Boi de arena”. Como salientado, a Comissão é coordenada por Fred Góes que também é o produtor musical da agremiação, enquanto Telo Pino, presidente do Garantido, é ao mesmo tempo o “diretor de arena”. Chico Cardoso é responsável pelas pesquisas que podem ser feitas na internet, nos livros e com base em consultorias às pessoas conhecedoras de um determinado tema (FRED GÓES, 2011, JÚNIOR DE SOUZA, 2011; CHICO CARDOSO, 2011; MARIALVO BRANDAO, 2011).

Conforme o fluxograma (08), os trabalhos na Comissão de Artes iniciam logo após o último Festival, quando os membros se reúnem e, com base nas suas leituras e experiências sobre a Amazônia, definem o eixo temático “guarda chuva” (1), em torno do qual existem diversos temas específicos que podem ser retratados pela agremiação no próximo Festival. Para 2011, a Comissão de Artes do Garantido definiu como eixo temático “Formação cultural e social da Amazônia”. Por conseguinte, a agremiação abre edital para seleção das toadas que deverão compor o CD oficial (2) (FRED GÓES, 2011).



Fluxograma 08: Processos de planejamento e construção do projeto do “Boi arena” no boi-bumbá Garantido.

Fonte: entrevistas com membros da Comissão de Artes, 2011. Org.: Waldemir R. Costa Jr, 2011.

Diferente do Conselho de Artes do Caprichoso, os membros da Comissão não repassam instruções sobre o tema aos compositores da agremiação. Para Fred Góes, isso decorre do fato de a diretoria do bumbá deixar os compositores se sentirem livres para elaborarem suas toadas. São inscritas cerca de 200 toadas, das quais são selecionadas até vinte composições, sendo doze de arena (quatro para cada noite de apresentações) e as demais referentes a temas gerais. Para 2011, os membros da Comissão de Arte selecionaram as toadas

que se encaixavam no eixo temático “Formação social e cultural da Amazônia”. Das composições selecionadas, escolhe-se uma cujo título é definido como tema (3) da agremiação no Festival, como foi o caso de “Miscigenação” para o Festival de 2011.

Depois de definido o tema e suas respectivas toadas, tanto as de arena quanto as genéricas, membros da Comissão de Artes se reúnem e mediante as discussões, o corpo técnico de desenhistas, coordenado pelos artistas de alegorias e figurinos, inicia a elaboração dos primeiros rascunhos das alegorias e de parte dos figurinos (4) que o boi deverá apresentar em cada noite no Festival. Nessa fase, os rascunhos são produzidos para cada quadro cênico do espetáculo, inspirando-se nos elementos da toada. Por conseguinte, os rascunhos são repassados ao corpo técnico de desenhistas da Comissão que procede à elaboração da versão final e aprimorada dos desenhos de alegorias e figurinos (Figuras 16-19).



Figuras 16-19: desenhos das alegorias de figura típica regional “O Juteiro” (16), Lenda Amazônica “A Fera das Águas” (17), Celebração Folclórica “Mistura das Raças” (18) e Ritual Indígena “Matawi Kukenã” (19) do Garantido (2011). Fonte: Roteiro de Apresentações do Garantido, 2011.

Além disso, são elaboradas as versões finais das plantas baixas referentes à parte técnica e estrutural dos módulos das alegorias, trabalho realizado pelo artista de alegorias,

Marialvo Brandão. Simultaneamente, membros da Comissão de Artes como, por exemplo, Chico Cardoso e Fred Góes já estão fazendo pesquisas e fundamentando o tema (4) pra cada item, além de estarem definindo o roteiro prévio de apresentações na arena, onde começam a ser decididos os momentos de apresentação de cada item e quadro cênico correspondente a cada noite de espetáculo no Festival. Com a escola das toadas, quando passam a ser produzidos os desenhos e as pesquisas, procede-se à produção do CD oficial (4).

Dessa forma, a Comissão ou Conselho de Artes se organiza de forma semelhante em ambas as agremiações, porém com o diferencial de que, metodologicamente, enquanto no Caprichoso as toadas de arena chegam a ser encomendadas com base na fundamentação do projeto do “Boi de arena”, no Garantido as toadas são selecionadas sem que os compositores sejam persuadidos por membros da Comissão de Artes quanto às histórias ou lendas que as letras das toadas, em referencia ao tema definido, deverão retratar. Todavia, ainda que perdure essa diferença, há um ponto em comum no que refere às pesquisas e fundamentações. Para Braga (2002), tem se delineado nos bumbás de Parintins o que Ginzburg (1987) e Bakhtin (1993), citados pelo autor, chamam de “circularidade da cultura”, isto é, fontes eruditas que, relacionadas à cultura popular a partir de pesquisas, imprimem outra leitura às apresentações na arena. Daí, conforme o autor, a intensa produção de texto ensejada não só em cima de personagens tradicionais como também em torno da criação de elementos teatrais que, resultantes de pesquisa em torno das toadas, são colocados em cena nos quadros de apresentações. Os bumbás também se assemelham no que se refere à produção dos CD’s, uma vez que as toadas são gravadas em estúdios de Parintins e os CD’s produzidos em Manaus.

Outro ponto convergente entre as agremiações diz respeito ao fato de que enquanto o Conselho ou Comissão de Artes está discutindo, pesquisando e fundamentando o tema do espetáculo, além de elaborar os desenhos das alegorias e da maioria dos figurinos, grande parte dos artistas ou artesãos dos bumbás, que trabalha nos galpões e QG’s, simultaneamente estão trabalhando há aproximadamente seis meses na produção de festas, sobretudo, em cidades da região sul e sudeste do país. Segundo Edwan Oliveira (2011), a permanência dos membros do Conselho de Artes em Parintins consiste numa exigência por parte da diretoria da agremiação, posto que a construção do projeto do “Boi de arena” exige dedicação exclusiva para as reuniões, pesquisas e fundamentação do tema de apresentações para o próximo Festival.

O projeto do “Boi de arena” no que se refere à produção das alegorias é constituído por um resumo, gerado na fase de pesquisa e fundamentação, sobre a lenda ou história a ser alegoricamente retratada pela cenografia. Seguido do resumo, encontra-se o desenho da alegoria com vista superior e a planta baixa da estrutura vista de cima, fornecendo um panorama geral do trabalho a ser desenvolvido pelos artistas que retornam a Parintins logo após o carnaval. No projeto há ainda informações sobre quais serão os momentos da alegoria dentro do espetáculo, desde o seu primeiro momento (montagem na arena) até o último ato em que um determinado item individual deverá surgir na estrutura alegórica e evoluir na arena. O projeto fornece descrições e especificações sobre os efeitos especiais que poderão ser desenvolvidos pela estrutura alegórica para abrilhantar o quadro cênico e a aparição de um item individual (JÚNIOR DE SOUZA, 2011; ZANDONAIDE BASTOS, 2011).

No caso do Garantido, especificamente, consta no projeto um glossário com definições dos vocábulos e conceitos usados no resumo, referentes a uma lenda ou história, além de figuras de animais ou elementos da flora amazônica, que seguem em anexo ao projeto, visando-se contribuir de forma acurada na percepção do artista no ato de materialização da concepção da estrutura alegórica. Em se tratando dos figurinos, a Comissão ou Conselho de Arte repassa aos artistas ou artesãos apenas um desenho do figurino. No Caprichoso, além desse desenho, são repassadas aos artistas informações sobre a noite na qual será apresentado determinado figurino, bem como os tipos e a quantidade de penas a ser utilizada para a confecção das indumentárias. Já no Garantido, a Comissão repassa aos artistas apenas um desenho, sem dar informações detalhadas de antemão sobre os tipos e a quantidade de matéria-prima a ser utilizada para a confecção dos figurinos.

Após definido o projeto do “Boi de arena”, cabe ao Conselho ou Comissão de Artes definir a carga de trabalho bem como indicar à diretoria da agremiação os artistas que deverão ser contratados para executarem determinados trabalhos. Isso se deve, sobretudo, ao fato de que tal setor conhece artisticamente o desempenho de cada profissional na produção de indumentárias e alegorias, em virtude do acompanhamento que membros da Comissão ou Conselho fazem dentro dos QG's e galpões ao longo dos anos. Quando esses membros selecionam os artistas, já dimensionam a carga de trabalhos concomitante à quantidade de artistas necessários para a execução do mesmo. Segundo Gil Gonçalves, referindo-se ao Caprichoso, o Conselho de Artes possui uma lista dos rendimentos salariais para cada tipo de fantasia. Por conseguinte, compete à diretoria das agremiações firmar os contratos com os

respectivos profissionais. No ato de contratação dos artistas, torna-se visível uma hierarquia de trabalho, cujos fatores cabem ser explicitados.

3.2 A CONTRATAÇÃO DOS ARTISTAS E A HIERARQUIA DE TRABALHO ARTÍSTICO NOS BUMBÁS

Os contratos formais (por escrito) e, em parte, de carteira assinada, estabelecidos com os artistas-artesãos (de galpões e QG's), são relativamente recentes, sendo instituídos desde 2006, por exigência do Ministério do Trabalho. Até então, os artistas eram contratados como profissionais avulsos, sem carteira assinada, sendo que, por vezes, ocorria no Garantido de alguns dos profissionais terem os seus direitos trabalhistas não cumpridos pelos contratos e, com isso, recorrerem à justiça do trabalho. É provável que esse fator tenha influenciado, sobremaneira, na intervenção direta do Ministério do Trabalho junto aos bumbás, exigindo dessas agremiações adequações às leis trabalhistas e a instituição de uma jornada de trabalho aos artistas de até oito horas diárias dentro dos QG's e galpões, de segunda a sexta-feira de 07:30 às 11:30 hs e de 13:30 às 17:30 hs, e aos sábados de 07:30 às 14:00 hs.

Em 2011, as exigências do Ministério do Trabalho foram ainda maiores, uma vez que esta instância do poder público passou a exigir adequações nos barracões das agremiações em conformidade com as normas regulamentadoras (NR), que estabelecem, entre outros aspectos, os procedimentos de segurança no trabalho, além de equipamentos de proteção individual e coletiva aos trabalhadores. Ainda este ano, o Ministério do Trabalho atrelou tais exigências ao cronograma de repasse de recursos financeiros da empresa Coca-Cola e do Governo do Amazonas, as principais fontes de patrocínio dos bumbás. Em outras palavras, ficou estabelecido que as agremiações só receberiam tais cotas de patrocínios caso tivessem se adequadado às devidas normas trabalhistas. Caso contrário, o Ministério do Trabalho solicitava, junto aos referidos patrocinadores, o bloqueio do repasse dos recursos às agremiações. Dessa forma, pode-se afirmar que nos últimos anos, a participação do Ministério do Trabalho influencia diretamente na forma como se dá a contratação da mão-de-obra artística, bem como a organização nos lugares de trabalho.

Com base em informações prestadas pelos diretores administrativos de ambas as agremiações, constatou-se que são firmados, entre outros, os seguintes tipos de contratos por respectivos profissionais: 1) servidores autônomos que são os artistas-artesãos de alegorias e, em parte, de figurinos contratados com carteira assinada; 2) trabalhadores diretos, como vigias de galpões e QG's, e colaboradores das equipes dos artistas-artesãos de alegorias,

contratados de carteira assinada; 3) serviços avulsos de coreógrafos de itens individuais e coletivos, teatrólogos e dançarinos; 4) colaboradores avulsos que compreendem os artistas de figurinos contratados, em grande maioria, sem carteira assinada. Dessas formas de contratação, merecem destaque as que são firmadas, primeiramente, entre a diretoria e os artistas de alegorias assim que retornam do carnaval, por volta de março.

Dado que o Conselho ou Comissão de Artes indica à diretoria os artistas de alegorias a serem contratados, com respectivas cargas de trabalho, os relatos destes profissionais apontam que se configura uma hierarquia de trabalho cujos atributos, ao serem extraídos do regulamento do Festival, apontam que as alegorias, com respectiva sub-hierarquia, encontram-se no topo, como demonstra o quadro (04):

Quadro 04: Hierarquia de cenografias nos bumbás de Parintins	
Alegoria	Definição e atributos
01. Ritual Indígena	Trata-se de recriação de rito xamanístico em conformidade com pesquisa elaborada no contexto do boi-bumbá que, além de concorrer como item, traz o pajé, outro item. Requer criatividade, beleza, originalidade e, sobretudo, efeitos.
02.Lenda Amazônia	Ficção de culturas dos povos da Amazônia no contexto do boi-bumbá, que traz como itens cunhã-poranga e rainha do folclore. Requer imaginação, porte cenográfico, acabamento, originalidade e encenação.
03. Celebração ou Exaltação Folclórica	Quadro do espetáculo que, embora não concorra como item, reverencia personagens tradicionais do auto como amo do boi, sinhazinha da fazenda e boi-bumbá que concorrem como itens. Requer encenação, beleza e, sobretudo, criatividade.
04.Figura Típica Regional	Trata-se de símbolo da cultura na sua soma de valores a partir de elementos que compuseram a sua miscigenação que, além de concorrer como item, pode trazer a Porta-Estandarte. Requer bom acabamento, porte cenográfico, beleza e originalidade.

Fonte: Regulamento do Festival Folclórico de Parintins (2011) e entrevistas com os artistas de alegorias dos bumbás. Org.: Waldemir R. Costa Jr, 2011.

Como demonstra o quadro, a principal diferença entre a alegoria de Ritual Indígena, em relação às demais, está nos efeitos, sobretudo, de movimentos de robótica, que este tipo de trabalho requer. A alegoria de Lenda Amazônica se sobrepõe às demais, sobretudo, por requerer imaginação e porte cenográfico, enquanto a de Celebração Folclórica se sobrepõe à de Figura Típica Regional, principalmente, por requerer encenação somada à beleza e criatividade. Uma alegoria de Figura Típica Regional, por sua vez, requer um trabalho mais decorativo somado ao seu porte cenográfico no sentido de apresentar mais fidedignamente a paisagem e os elementos da região.

Dessa forma, trata-se de trabalhos que variam em tamanho, materiais, plasticidade, efeitos e, por isso, demandando graus de exequibilidade ou dificuldade diferenciados. Em virtude desses fatores, a quantidade de profissionais e respectivos tetos salariais varia de modo que, para cada tipo de alegoria a ser produzida, existe um contrato específico fechado pela diretoria com o artista indicado pelo Conselho ou Comissão de Artes. Após definir o seu salário em comum acordo com a diretoria, o artista fecha um contrato de carteira assinada com a agremiação, cujas cláusulas contratuais estabelecem que ele tem a responsabilidade de dirigir uma equipe de profissionais para a produção e operacionalização da alegoria na arena nos dias de apresentações no Festival. Para tanto, conforme o acordo definido com a diretoria, o artista possui um orçamento salarial em cima do qual deverá estabelecer não só a quantidade de trabalhadores como também os rendimentos salariais de cada membro de sua equipe. Nessa fase, segundo Jonathan Marinho (2011), o artista define o salário de cada membro de sua equipe tomando como parâmetro a experiência profissional deste em uma dada função, e considerando que, conforme o artista Amarildo Teixeira (2011), nenhuma remuneração poderá ser inferior a um salário mínimo. Por outro lado, o artista procura estabelecer os tetos salariais de todos os profissionais de sua equipe, sem que ele remunere com todo o orçamento uma mão-de-obra por mais “especializada” que seja, como salienta Marialvo Brandão (2011).

Esse orçamento salarial repassado ao artista influencia, sobremaneira, no rendimento salarial e na quantidade de mão-de-obra demandada para cada tipo de serviço. Como as alegorias de Ritual Indígena, seguidas da cenografia de Lenda Amazônica, requerem quantidade significativa de soldadores que dê conta da complexidade e quantidade de serviços de soldas pesadas para estruturas e soldas de efeitos de robótica, estes trabalhos requerem maior teto salarial, podendo demandar cerca de dez soldadores especializados em tais serviços. Essa demanda de soldadores influencia, por sua vez, no número de auxiliares a serem contratados. Assim, artistas como Marialvo Brandão, visando ganhar produção, reduzem o número de auxiliares para que seja possível contratar maior quantidade de soldadores que, além de executarem suas funções específicas, devem exercer entre si o ofício de auxiliares, ajudando-se mutuamente nas demais frentes de trabalho.

Além dos soldadores e auxiliares, o artista deve fechar em conformidade com o orçamento salarial, os rendimentos e a quantidade de escultores de isopor e ferragem, pintores e aderecistas. Nos bumbás, os rendimentos de soldadores, escultores, pintores e auxiliares, por exemplo, terminam sendo fechados tomando-se por base a tabela de salários de trabalhadores da construção civil, criada pelo SINDUSCON-AM – Sindicato da Indústria da Construção

Civil. Estando definidos os salários e a quantidade de trabalhadores por serviço, o “artista de ponta” repassa esta lista à diretoria que, por sua vez, estabelece os contratos de carteira assinada com estes trabalhadores. Cabe ressaltar que, diferente do Garantido onde as equipes dos artistas de alegorias são contratadas incluindo-se um pastelador, profissional responsável pelo revestimento com papel e goma cozida de esculturas em isopor, a diretoria do Caprichoso contrata, à parte do orçamento salarial de alegorias, uma equipe destes profissionais responsáveis de executar o serviço para todos os artistas dos galpões.

Em se tratando da produção de figurinos, as cargas de trabalho também são estipuladas, com respectivos profissionais a serem contratados, pelo Conselho ou Comissão de Artes. De acordo com os artistas dos bumbás, existe uma hierarquia de trabalhos de figurinos que, todavia, configura-se abaixo dos trabalhos de alegorias (Quadro 05).

Quadro 05: Hierarquia de figurinos nos bumbás de Parintins	
Figurino/ item	Definição e atributos comparativos
01. Cunhã-Poranga	Representa a moça bonita, guerreira e guardiã da tribo. Atributos: Beleza, movimentos, simpatia e indumentária.
02. Pajé	Curandeiro, hierofante, xamã, sacerdote, ponto de equilíbrio das tribos. Atributos: indumentária, originalidade, expressão, segurança, domínio de arena, encenação e coreografia.
03. Rainha do Folclore	Representa diversidade de valores da cultura popular. Atributos: beleza, graça, movimentos, simpatia e indumentária.
04. Porta-Estandarte	Símbolo do boi em movimento. Atributos: indumentária, estandarte, leveza, graça e sincronia entre os movimentos do bailado e do estandarte.
05. Sinhazinha da Fazenda	Filha do dono do boi no auto do boi de Parintins. Atributos: indumentária, movimentos, saudação ao boi e ao público, simpatia e carisma.
06. Amo do Boi	Dono da fazenda, no auto do boi, que entoa versos. Atributos: indumentária, afinação de voz, poder de improvisação e qualidade poética.
07. Apresentador	Mestre de cerimônia, porta-voz. Atributos: indumentária e significado, voz, desenvoltura e animação.
08. Levantador	Cantor, cuja voz é o fio condutor do espetáculo. atributos: extensão vocal, afinação, dicção, timbre e respiração.
09. Marujada ou Batucada	Sustentação rítmica das toadas. Atributos: harmonia, disposição de arena cadência, ritmo e indumentária.
10. Vaqueirada	Agrupamento de cavalos, lanças e vaqueiros tradicional do boi-bumbá de Parintins, guardiões do boi em evolução. Atributos: indumentária, coreografia e sincronia.
11. Tuxauas	Chefe indígena, o personagem caboclo em sua miscigenação, representação alegórica do universo indígena e caboclo da Amazônia. Atributos: indumentária, fidelidade ao tema do espetáculo e riqueza de detalhes.
12. Tribos Indígenas	Grupos étnicos que representam povos indígenas do Brasil, dentro do contexto do boi-bumbá. Atributos: sincronia, indumentárias, fidelidade às raízes e efeitos visuais.

Fonte: Regulamento do Festival Folclórico de Parintins e entrevistas com os artistas dos bumbás (2011). Org.: Waldemir R. Costa Jr, 2011.

O quadro aponta como se delineia os atributos do regulamento do Festival, estipulados para cada tipo de item, o que ajuda a compreender como se configura a hierarquia de trabalhos de figurinos. Observa-se que os itens individuais listados do número 12 ao 08 são julgados do ponto de vista cênico ou coreográfico. Por isso, a indumentária destes itens, que por si só é um atributo comparativo, deve ser confeccionada exigindo-se leveza. No caso de itens como cunhã-poranga, pajé, rainha do folclore, porta-estandarte e sinhazinha da fazenda, as indumentárias podem exigir, além de efeitos visuais, movimentos de robótica que, ao serem acionados durante a performance, possibilitam a transformação do figurino. Logo abaixo destes itens individuais, seguem Amo do Boi, Levantador de Toadas e Apresentador, cujas indumentárias exigem apenas efeitos visuais.

Por conseguinte, a indumentária de itens coletivos como Marujada ou Batucada e Vaqueirada, embora constitua num atributo de análise, nem sempre exige movimentos, a não ser efeitos meramente visuais. Já os Tuxauas, em especial os do tipo transformação, se sobressaem às tribos de arena (tribões), posto que estes figurinos exigem movimentos. Dessas tribos, as do tipo especiais chegam, inclusive, a se sobressair em relação aos tuxauas, posto que além de serem confeccionadas em número de quarenta, requerem efeitos visuais e até mecânicos. Portanto, o que diferencia, e com isso se delineia uma hierarquia de trabalhos de figurinos, logo após a hierarquia de trabalhos de alegorias, é a robótica que, somada aos efeitos visuais exigidos, enseja uma transformação de indumentárias na arena. Em decorrência dos efeitos visuais e mecânicos requeridos, estes trabalhos, produzidos ou não em série, implicam em graus diferenciados de dificuldade ou exeqüibilidade e, por extensão disso, contratos com rendimentos salariais e cargas de trabalho também diferenciadas.

Esses artistas, listados pelo Conselho ou Comissão de Artes com respectivas cargas de trabalho, firmam contratos por escrito com a diretoria das agremiações por um período de até três meses (abril-junho). Todavia, a maioria destes profissionais, contratados sem carteira assinada, ainda terceirizam os auxiliares de sua equipe. Ou seja, os artistas de figurinos, em ambas as agremiações, fecham o seu salário com a diretoria, do qual deverá ainda destinar uma parte para pagamento dos auxiliares de sua equipe. Há exceções quando o artista, por ter a carga de trabalho elevada, tem alguns auxiliares remunerados à parte de seu salário pela diretoria. No Garantido, por exemplo, a diretoria contratou de carteira assinada uma equipe de soldadores para executarem as soldas de todas as estruturas das indumentárias de tribos e tuxauas.

Cabe destacar diferenças em termos de carga de trabalho e folha de pagamento entre os bumbás. No Garantido, dos onze artistas de cenografias contratados, dois foram contratados para produzir, cada um, uma alegoria inteira e mais a metade de outra referente ao quadro de Celebração Folclórica, enquanto cada um dos demais produziu uma alegoria. Os trabalhos de figurinos são relativamente concentrados entre os artistas de modo que, cada um destes confeccionou, em média, de dois a três trabalhos de figurinos de itens individuais ou coletivos. Na mesma agremiação tanto os contratos de artistas de figurinos quanto de artistas de alegorias tiveram uma folha de pagamento fechada mensalmente, embora tenham ocorrido atrasos.

Já no Caprichoso, a carga de trabalho entre os artistas de figurinos foi mais concentrada que no Garantido, de modo que cada um destes profissionais foi contratado para confeccionar, em média, cinco trabalhos distintos. No mesmo bumbá, entre os nove artistas contratados para a produção de alegorias, houve duas duplas, sendo uma responsável pela produção de uma alegoria e a outra encarregada da confecção de duas cenografias. Desse universo, outros três artistas produziram, cada um, duas alegorias, enquanto outros dois profissionais confeccionaram, cada um, uma alegoria. Tanto os artistas de figurinos quanto os de alegorias tiveram folha de pagamento fechada quinzenalmente pela diretoria. Todavia, em ambos os bumbás, as subcontratações aumentam na medida em que o Festival se aproxima, mesmo em torno da produção de alegorias. Cabe agora analisar como os artistas se organizam para produzir os figurinos nos QG's e as alegorias nos galpões.

3.3 FASE II – NOS GALPÕES, QG'S E CURRAIS: A CONSTRUÇÃO DO TRABALHO ARTÍSTICO A PARTIR DO PROJETO DO “BOI DE ARENA”

Nesta abordagem, pretende-se compreender como se materializa o projeto do “Boi de arena” nos galpões de alegorias e QG's de figurinos dos bumbás. Busca-se revelar as nuances de como se organizam os artistas para materializarem o projeto. Para tanto, descreve-se as formas de organização destes profissionais em seus lugares de trabalho, apontando-se as fases do processo produtivo e os fatores que influenciam na construção do trabalho. Aponta-se, entre outros fatores, como as bases produtivas do trabalho artístico se territorializam na cidade de Parintins, e as estratégias e logística das agremiações.

3.3.1 Das mãos polivalentes à divisão de tarefas na produção de alegorias

Maria Laura Cavalcanti (2006) no artigo “as alegorias no carnaval carioca: visualidade espetacular e narrativa ritual” destaca que as cenografias se constituem, durante estes desfiles,

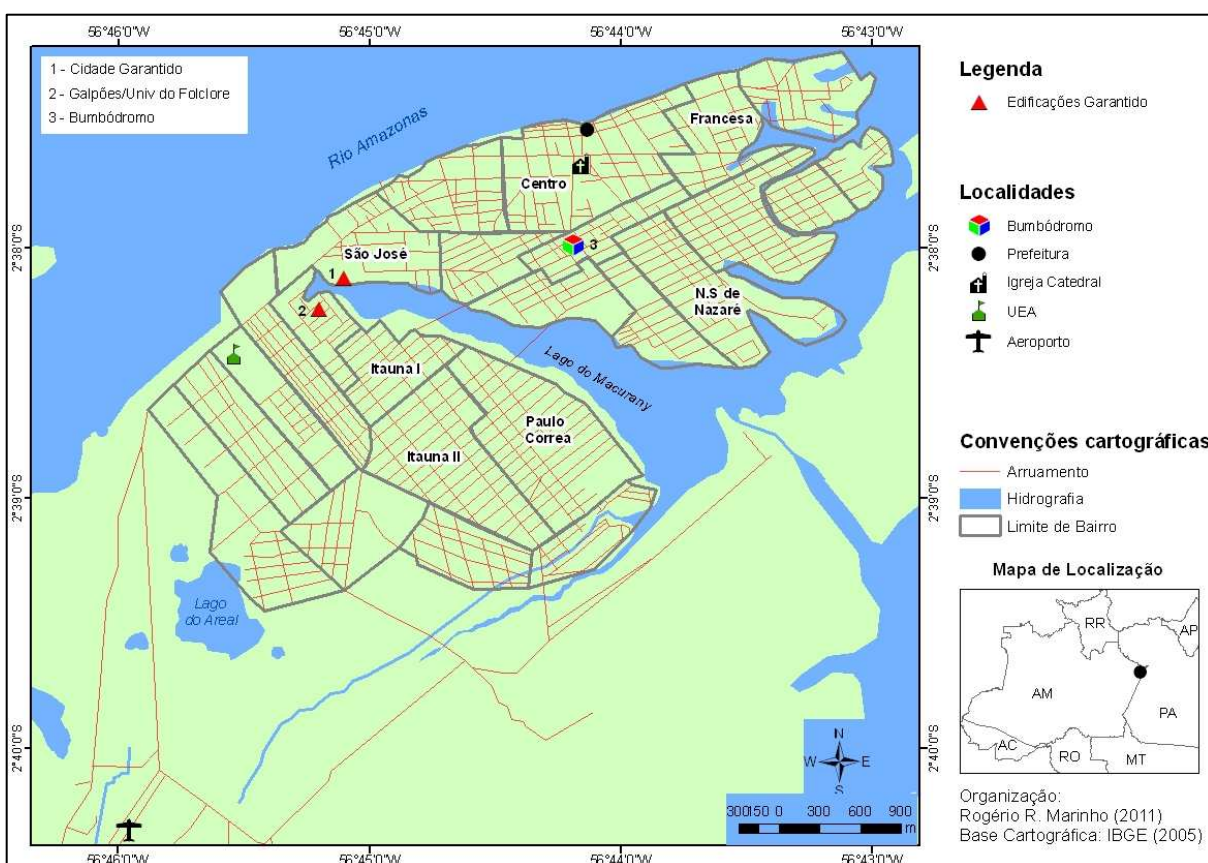
num centro articulador de relações sociais, ao mesmo tempo em que compreendem um sustentáculo da sociabilidade festiva e de significados culturais. Trata-se, como diria a autora, de uma das formas de artes mais expressivas do período contemporâneo, de natureza coletiva e destinos rituais, por serem feitas para serem vividas e integralmente consumidas durante o desfile. Se o samba-enredo expressa os principais pontos de um tema, as alegorias, segundo a autora, expandem-no, no sentido de pontuar todos os tópicos sugeridos pelo enredo. Por outro lado, as alegorias rompem com a linearidade proposta pelo enredo, uma vez que não só despedaçam, opõe e ao mesmo tempo remenda os temas a partir de vários elementos visuais (CAVALCANTI, 2006). Todavia, como continua a autora, essas obras de arte não são apenas mediadoras de cadeias de significados distintos, no sentido de conduzir os espectadores acerca dos significados evidenciados, como também, entre as mudanças sentidas pelo público, encontra-se a transformação do elemento humano em objetos próprios à tais estruturas.

Embora haja diferenças entre o carnaval e o Festival de Parintins, as alegorias dos bumbás desempenham papel parecido ao desenvolvido nos espetáculos das escolas de samba. As alegorias se constituem, como descrito no processo de planejamento do “Boi de arena”, numa expressão dos temas em conformidade com a letra das toadas. Nesse sentido, estas obras de artes não apenas expandem os principais elementos presentes nas toadas, quando ensejam uma cadeia de significados, como também conduzem o espectador, de um lado, ao entendimento das histórias retratadas, e, por outro lado, levam-no à mudança de perspectivas, onde o homem se integra às cenas como parte das estruturas alegóricas.

Todavia, dada a semelhança das alegorias como sustentáculos de significados culturais em ambos os espetáculos, as alegorias dos bumbás de Parintins em muito se diferem das alegorias do carnaval no campo de sua produção. Por detrás de toda a visualidade espetacular que essas obras apresentam no campo da representação, em torno de sua produção delineia-se uma complexa divisão de trabalho dentro dos galpões. Desde 1978, quando foram introduzidas por Jair Mendes sob influência do carnaval, as alegorias dos bumbás de Parintins têm evoluído não apenas em tamanho e riqueza de materiais utilizados, mas, sobretudo, em técnicas de “robótica manual” ou de uma “engenharia artesanal”, jamais vistas nos carros alegóricos das escolas de samba dos principais centros urbanos do sul e sudeste do país. Essa “engenharia artesanal” desafia as leis da física, com seres da fauna e flora da Amazônia retratados alegoricamente com movimentos reais.

No âmbito dos bumbás de Parintins, encontra-se ainda um avançado desenvolvimento da pintura, desenho e, entre outros, escultura que, somadas às técnicas artísticas criadas localmente e no intercâmbio com o carnaval, fazem dos artistas dos bumbás uma mão-de-obra polivalente, ao mesmo tempo especializada, embora de forma autodidata, e por isso competitiva no mercado de trabalho interno e externo de bens simbólicos e culturais. Portanto, pretende-se analisar como se configura, na atualidade, esta mão-de-obra polivalente em torno da produção alegórica dos bumbás, compreendendo como os artistas e respectivas equipes de profissionais se organizam nos galpões. Qual a configuração da hierarquia de trabalho nos galpões? Quais as etapas do processo produtivo das alegorias?

Cabe ressaltar de antemão diferenças logísticas em se tratando dos galpões, posto que a forma de organização das estruturas administrativas das agremiações influencia no processo produtivo das cenografias. O mapa (04) aponta a localização dos galpões e infra-estrutura administrativa do Garantido em relação ao Bumbódromo.

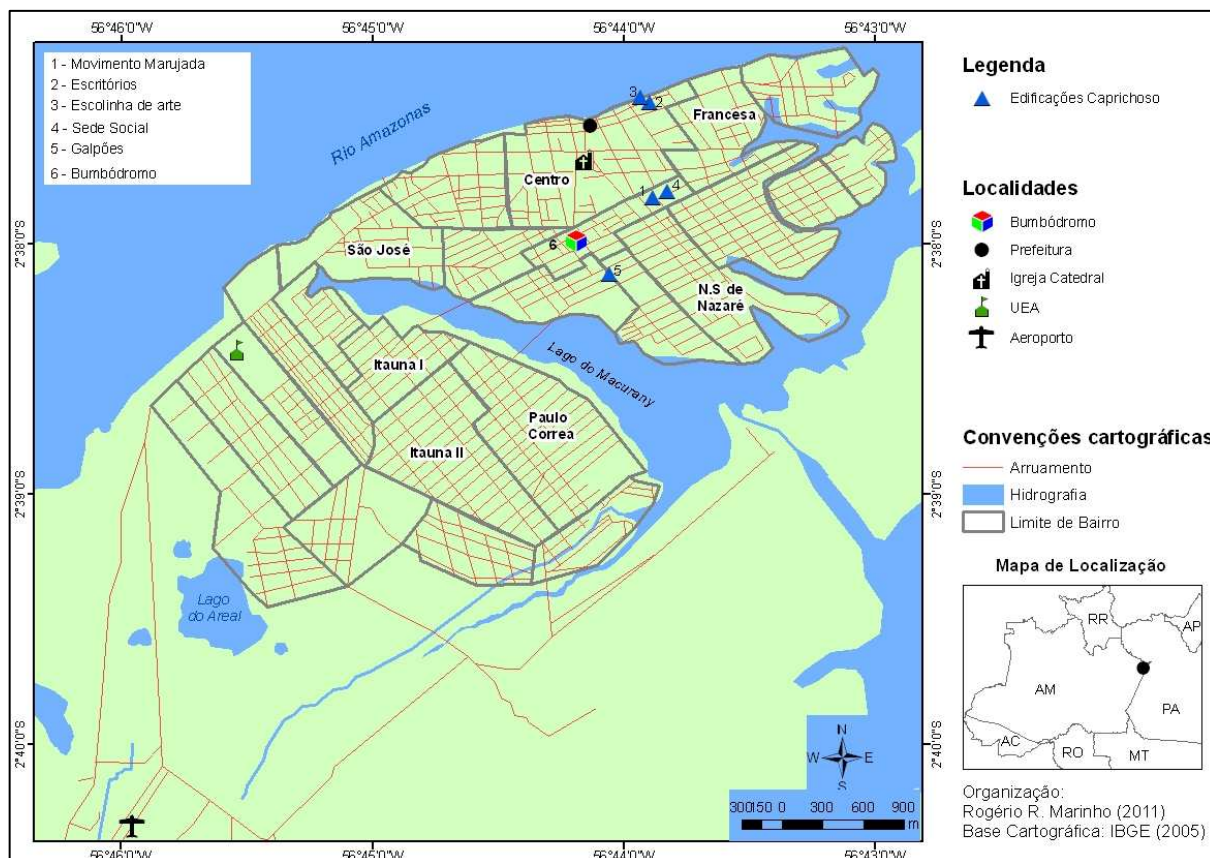


Mapa 04: Localização das estruturas administrativas e galpões da “Cidade Garantido” em relação ao Bumbódromo.

Fonte: Base cartográfica do IBGE (2005). Georreferenciamento: Waldemir R Costa Jr, 2011. Org.: Rogério Marinho, 2011.

Conforme o mapa, o Garantido ao comportar toda a infra-estrutura administrativa, de curral e galpões no lugar denominado “Cidade Garantido”, agrega as seguintes vantagens logísticas: 1) em caso de reuniões e assembléias envolvendo todos os segmentos no período de produção do “Boi de arena”, a agremiação não enfrenta problemas logísticos, uma vez que os membros da diretoria e os artistas de galpões e QG’s encontram-se relativamente no mesmo lugar; 2) a agremiação não arca com gastos financeiros em torno de transporte de materiais para seus barracões, visto que as balsas desembarcam a matéria-prima num pequeno trapiche localizado atrás do complexo de galpões, às margens do rio Amazonas; 3) esses materiais são facilmente armazenados no almoxarifado da agremiação, localizado próximo ao trapiche, dispensando, por exemplo, gastos financeiros com uso de caminhões; 4) o complexo de galpões e o “QG tribal”, como é denominado, integram-se às estruturas administrativas da agremiação, o que facilita para os artistas e demais profissionais reivindicarem o suprimento de qualquer necessidade quanto aos seus trabalhos; 5) como a Comissão de Artes e as estruturas dos galpões e QG’s localizam-se no mesmo lugar, isto facilita para que coordenadores da produção de alegorias e figurinos, além de membros da diretoria, acompanhem o andamento dos trabalhos artísticos; 6) ao se integrar ao complexo de galpões e estruturas administrativas, o curral da agremiação apresenta-se como profícuo lugar de sociabilidade dos artistas que, ao terminarem os seus expedientes diários de trabalho, têm ainda a oportunidade de contemplar os ensaios. Contudo, a Cidade Garantido dista em relação ao Bumbódromo cerca de 2,5 km, o que somado à baixa altura dos galpões de alegorias (em torno de cinco metros), torna-se uma desvantagem logística para a agremiação. Daí as alegorias serem produzidas em módulos com até cinco metros de altura, para serem depois montados uns sobre os outros na área de concentração do Bumbódromo, dias antes da primeira noite de apresentações no Festival.

Já o Caprichoso, possui uma infra-estrutura de galpões, curral, escolinha de artes e dependências administrativas próprias que, embora dispersas em seu território de predominância, possuem vantagens locais significativas. Isso porque, além destas estruturas se localizarem na área central, arranjam-se nas proximidades do Bumbódromo, o que facilita tanto na montagem quanto na operacionalização dos trabalhos artísticos nos dias de apresentações no Festival. O mapa (05) aponta como estas estruturas da agremiação como escritório, sede social, Escolinha de Artes, galpões e a sede do Movimento Marujada se distribuem em relação ao Bumbódromo.



Mapa 05: Localização das estruturas administrativas e de galpões do Caprichoso em relação ao Bumbódromo.

Fonte: Base Cartográfica do IBGE (2005). Georreferenciamento: Waldemir R Costa Jr, 2011. Org.: Rogério Marinho, 2011.

Conforme o mapa verifica-se que os galpões de alegorias do Caprichoso distam em torno de duzentos metros em relação à área de concentração do Bumbódromo. Essa pequena distância, somada ao fato de que os galpões da agremiação possuem altura de quase vinte metros de altura, explica o fato das alegorias saírem prontas, nas devidas proporções. O galpão central agrega as estruturas administrativas como sala do Conselho de Artes da agremiação e um almoxarifado, o que facilita não só o acompanhamento dos trabalhos pelos conselheiros, como também a solicitação e entrega de materiais aos artistas. Além disso, o galpão central do Caprichoso conta com um sistema de comunicação que, dispondo de sirene, marca o início e término das atividades, e de interfone, mediante o qual são repassadas informações e convocados, quando necessário, os artistas para comparecerem ao escritório central ou Conselho de Artes da agremiação.

Nos últimos anos, por exigência do Ministério do Trabalho, os bumbás Garantido e Caprichoso tiveram que implementar adequações nos lugares de trabalho como galpões e QG's. Por determinação das Normas Regulamentadoras (NR), instrumentos que estabelecem

padrões e procedimentos de segurança no trabalho, as agremiações passaram a distribuir, entre os seus trabalhadores, os EPI's – Equipamentos de Proteção Individual, como protetor auricular, luvas e capacetes, e EPC's – Equipamentos de Segurança Coletiva como, por exemplo, extintores de incêndios distribuídos nas dependências dos galpões. Estes barracões passaram a contar em suas extremidades com rotas de fuga e saídas de emergência, a serem utilizadas pelos trabalhadores como área de escape em caso de incêndios ou acidentes. Além disso, ambos os bumbás passaram a dispor de técnicos, enfermeiros e engenheiros de segurança do trabalho, além de refeitórios e enfermarias destinadas aos primeiros socorros de possíveis acidentes do trabalho.

Em ambas as agremiações, depois de atendidas as adequações dos lugares de trabalho e firmados os contratos, no mês de março ou abril, os artistas de alegorias, após retornarem de outras cidades para Parintins, são encaminhados, juntamente com suas equipes, pela diretoria para uma bateria de exames admissionais, antes de adentrarem os galpões para iniciarem os trabalhos. Por conseguinte, o primeiro dia de trabalho é marcado por devoção à padroeira da cidade, Nossa Senhora do Carmo, onde artistas e membros da diretoria dos bumbás pedem bênçãos à santa. Em seguida, os artistas tomam os seus devidos lugares nos galpões, localizados nos respectivos territórios de predominância dos bumbás.

Segundo Gil Gonçalves (2011) e Fred Góes (2011), ao receberem o projeto da alegoria, os artistas deverão desenvolvê-lo, uma vez que a eles é repassado apenas o desenho, a síntese da lenda ou história a ser retratada pela cenografia, os momentos (seqüências de atos cronometrados dentro da arena, desde à montagem à evolução da estrutura), além dos efeitos especiais e dos itens que a alegoria deverá trazer. Nesse sentido, cabe ao artista aprimorar a parte técnica da alegoria, como o dimensionamento de materiais, os movimentos mecânicos ou a robótica da estrutura e os efeitos visuais. Para tanto, por determinação do Conselho ou Comissão de Artes, os artistas têm a liberdade de acatar ou não o desenho esboçado em projeto, desde que o trabalho a ser desenvolvido não fuja do foco, isto é, o tema a ser representada pela estrutura.

O primeiro passo executado pelo artista consiste na construção de uma maquete da alegoria sendo, por vezes, sob auxílio de seus escultores de isopor. Com base na maquete, o artista dimensiona a estrutura que poderá ter de 6 a 15 módulos e área total de 600m², em média, dependendo do quadro cênico. Ele sugere, com o auxílio dos soldadores mais experientes, os movimentos mecânicos ou a robótica da cenografia, e, sobretudo, o

posicionamento dos respectivos itens na estrutura. Por conseguinte, cabe a ele apresentar a maquete para *feedback* do Conselho ou Comissão de Artes. Acatadas as suas idéias, o artista parte para a segunda etapa: o dimensionamento da quantidade de materiais. Para tanto, além da maquete, os artistas principais elaboram, também sob o auxílio de desenhistas e escultores, as projeções gráficas da alegoria especificando detalhes sobre as estruturas e as fachadas. Assim, eles tomam por base as medidas gráficas projetadas tanto na maquete quanto, e em complemento a esta, nas projeções. Esse procedimento, segundo os artistas de Garantido e Caprichoso, evita erros de medidas da estrutura, e em decorrência disso, o desperdício de materiais e, sobretudo, os gastos financeiros desnecessários para a agremiação. Verificou-se, conforme entrevistas e observações nos galpões, que nas duas primeiras fases (construção da maquete e dimensionamento de materiais), os “artistas de ponta” demonstravam pleno conhecimento técnico, dado o seu domínio no uso da escala.

Em se tratando especificamente da quantificação de materiais, esta fase, todavia, configura-se de forma diferenciada em ambos os bumbás. No Garantido, os artistas elaboram uma lista de materiais onde especifica toda a quantidade de matéria-prima a ser utilizada em todas as etapas do processo produtivo, enquanto no Caprichoso cada artista tem uma cota semanal de dez mil reais, mediante a qual solicitam junto à diretoria da agremiação os materiais correspondentes a cada etapa da confecção da alegoria, que vai da montagem e soldagem das estruturas metálicas até a pintura, decoração e acabamento. Alguns profissionais, tanto do Garantido quanto do Caprichoso, chegam a utilizar, inclusive, softwares como Auto Cad para agilizar o dimensionamento das alegorias e da quantidade de materiais. Contudo, nem sempre a quantidade de material solicitada pelo artista é acatada pela diretoria, posto que este dimensionamento sujeita-se ao limite de orçamento dos bumbás, isto é, ao cronograma de repasse de recursos financeiros dos patrocinadores às agremiações. Dada a inviabilidade financeira ou de tempo para a aquisição de determinado material, o Conselho ou Comissão de Artes solicita ao artista a substituição do material requerido por outro de qualidades parecidas e adequado à concepção artística e construção da alegoria.

Os “artistas de ponta” também se baseiam na maquete e nas projeções gráficas para definirem as tarefas a serem executadas por cada membro de suas equipes. As funções são distribuídas de modo que cada profissional fica encarregado de executar uma atividade que é peculiar a sua profissão ou o ofício que mais domina. Porém, a lógica de organização da equipe visa ao revezamento ou, pode-se dizer, “troca de favores” entre os profissionais de diferentes frentes de trabalho. Em outras palavras, os profissionais da equipe, a cada etapa do

processo produtivo, ainda que possuam funções específicas, desenvolvem os trabalhos de forma mútua ou recíproca, auxiliando uns aos outros. Nesse sentido, profissionais como escultores e soldadores, responsáveis pela execução das primeiras frentes de trabalho (escultura e estruturas metálicas), além de terem o apoio dos auxiliares técnicos, que ajudam em todas as frentes de serviços, podem ser auxiliados, por exemplo, por pintores e até aderecistas, profissionais da última etapa do processo produtivo. Em contrapartida, na fase de elaboração da pintura, decoração e acabamento, pintores e aderecistas podem receber apoio não só dos auxiliares técnicos, como também dos profissionais que receberam os seus auxílios em frentes de trabalho precedentes. Embora o artista principal exerça o comando da equipe para confecção da alegoria, distribuindo as funções entre seus trabalhadores e pautando-se numa organização de trabalho artístico, simultaneamente, flexível, ele também chega a auxiliar na execução de cada atividade, haja vista que, antes de liderar uma equipe, aprendeu a fazer quase ou senão todos os ofícios da arte no ato de construir uma alegoria, obtendo assim uma vasta experiência profissional.

Tal forma de organização, desde as primeiras etapas, sofre ainda influências e conseqüências das decisões e deliberações da diretoria dos bumbás. Como as agremiações têm envidado esforços, por exemplo, para a redução de gastos financeiros, em 2011 a primeira fase de trabalho nos galpões se estendeu pelo mês de março e compreendeu o processo de desmanche e reaproveitamento de estruturas metálicas das alegorias do Festival de 2010. Nessa fase, foram reaproveitadas, principalmente, as bases de estruturas metálicas, responsáveis pela sustentação da alegoria, o que representa uma significativa economia de gastos, posto que se tratam de estruturas constituídas por perfis metálicos, cujos custos são onerosos na indústria da construção.

No Garantido, em virtude não apenas da busca da agremiação pela reutilização de materiais como também em decorrência do atraso na entrega de insumos como ferragens e blocos de isopor, os artistas sofreram atraso na soldagem de estruturas metálicas e confecção de esculturas em isopor. Em decorrência, os artistas e demais trabalhadores reaproveitaram, além das ferragens do último Festival, esculturas em isopor e ferragens, algumas das quais readaptadas à concepção artística do novo projeto. Já no Caprichoso não se constatou atraso na entrega de materiais como ferragens e blocos de isopor, a não ser um rigoroso controle na entrega destes insumos aos artistas.

De todo modo, os trabalhos de soldagem de estruturas metálicas de base e sustentação, além da confecção de esculturas em ferro e isopor, compreende a frente de trabalho pioneira desenvolvida, em ambas as agremiações, ao longo do mês de março e abril. Nesse período, profissionais como soldadores, com apoio dos respectivos auxiliares técnicos, organizam-se numa hierarquia de trabalho que, instituída direta ou indiretamente pelo artista de ponta²², pode assumir a seguinte configuração: E) ajudante de soldador – principiante em solda, auxilia outro soldador, cortando ferragens sob medida, segurando um cavalete, por exemplo, e acompanhando o processo de soldagem; D) soldador responsável pela execução de soldas em ferragens leves como, por exemplo, tubinhos – trata-se do profissional que devido à experiência, à responsabilidade e ao espírito de equipe adquiridos quando ainda era principiante, foi elevado pelo artista principal a este nível; C) soldador experiente, cuja solda já é, aos olhos do “artista de ponta”, segura – trata-se da mão-de-obra responsável pelas partes da estrutura alegórica que requerem soldas leves, como tubinhos e até arames; B) profissional que, além de dominar todos os tipos de soldas, é responsável por soldas pesadas na estrutura de sustentação que vai desde as bases; A) soldador responsável pelas soldas de articulações e movimentos da estrutura alegórica, incluindo as peças principais da alegoria que são as mais complexas e que deverão levar algum item para dentro da arena.

Essa hierarquia de trabalho, com algumas exceções, comumente se configura na maior parte das equipes dos artistas de galpões de ambos os bumbás até o nível C. Por vezes, a hierarquia perpassa pelo nível E dos trabalhos de soldas. Geralmente o soldador A é quem comanda, por desígnio do artista ou quando da ausência deste, os demais soldadores. Esse profissional, por ser altamente qualificado e experiente, trabalha diretamente com o artista principal idealizando a materialização dos movimentos mecânicos de toda a estrutura alegórica. Todos os soldadores, em seus respectivos níveis hierárquicos, recebem apoio dos auxiliares técnicos.

Da mesma forma, organizam-se os escultores na maioria das equipes dos artistas dos galpões dos bumbás, com raras exceções: A) escultor responsável pela produção das esculturas em isopor; B) escultor responsável pela produção de esculturas produzidas a partir da modelagem de barras de aço. A única exceção a essa hierarquia foi constatada na equipe do artista do Garantido, Antônio Cansanção, para o qual há apenas o escultor que deve saber

²² Alguns artistas dos bumbás não formalizam tal hierarquia na prática, para evitar que os profissionais se sintam inferiores ou menos importante na equipe. Contudo, a maioria dos artistas menciona que suas equipes se organizam de forma hierarquizada. De todo modo, durante o acompanhamento dos trabalhos nos galpões, constatou-se que, na prática, há estratificações de tarefas.

fazer esculturas em ferro e isopor. De todo modo, o escultor A auxilia o artista principal na idealização de todas as esculturas da alegoria, ajudando-o parcial ou integralmente na produção de esculturas em miniatura (maquete). O escultor A, como se verificou, na maioria das vezes dentro dos galpões dos bumbás, chega a comandar, sob os desígnios e instruções do artista principal, os demais escultores, instruindo-lhes sobre como deverá ser executado determinado trabalho. O escultor B, por vezes, recebe instruções do escultor A sobre, por exemplo, o formato que uma determinada escultura deve atingir em ferro. O escultor B trabalha diretamente com o soldador C ou mesmo com o principiante em soldas, na medida em que ele modela a ferragem para atingir o formato da escultura que, por sua vez, é soldada pelo soldador C. Dado interessante é que, conforme os relatos de todos os artistas entrevistados em ambos os bumbás, o escultor A sabe esculpir não apenas em isopor, como também em ferro, posto que as esculturas em isopor trazem níveis elevados de dificuldade ou exequibilidade. Nesse sentido, nem todo escultor B, que esculpe em ferro, sabe produzir esculturas em isopor. Todavia, dada essa diferença, verificou-se que ambos os profissionais (escultor A e B), nas duas agremiações, dominam o uso da escala, de modo que a partir de medidas gráficas sabem projetar as medidas reais de uma escultura a ser construída em isopor ou ferro.

Os trabalhos de escultura em ferragem coincidem, tanto no Garantido como no Caprichoso, com a fase de serviços de solda de estrutura de suporte e de base das alegorias. Conforme as tarefas que lhes foram repassadas pelo artista principal ou mesmo, sob os desígnios deste, pelo escultor principal (A), os trabalhos de esculturas iniciam-se com o dimensionamento das peças de aço. A partir da escala gráfica, conforme definido em maquete e nas projeções feitas pelo artista ou escultor A, o escultor de ferragem lança sobre o chão as medidas reais da peça em conformidade com o formato da escultura que se pretende produzir. Em seguida, este profissional risca sobre o chão, com tinta ou mesmo com giz de quadro, o formato de cada peça, a “costela”, como é denominada nos galpões. Por conseguinte, com a ajuda dos auxiliares técnicos, o escultor inicia a fase de corte das peças sobre o desenho feito no chão, e em seguida modela-as uma por uma. Por fim, essas peças são soldadas entre si pelo soldador C com auxílio do escultor B e respectivos auxiliares técnicos (Figuras 20-25²³). Cabe ressaltar que, para elaborarem as esculturas com beleza e perfeição, os escultores se inspiram

²³ As fotografias apresentadas neste trabalho restringem-se ao processo produtivo do boi-bumbá Garantido, posto que não obtivemos autorização da diretoria e Conselho de Arte do boi Caprichoso para registro fotográfico dos trabalhos de alegorias e figurinos em seus galpões e QG's referentes ao Festival de 2011.

em desenhos de animais, seres mitológicos, plantas e, entre outros, de pessoas, retirados de livros, enciclopédias e até de páginas da internet.



Figuras 20-25: Soldagem de estruturas de sustentação (20), projeção em escala para molduras em aço (21), modelagem em aço (22), montagem e soldagem de moldes em aço para esculturas em ferro (23-25) nos galpões do Garantido.

Fotos: Waldemir R. Costa Jr. Maio, 2011.

Quanto às esculturas em isopor, o processo produtivo se materializa com procedimentos diferenciados. O escultor A, nos dois bumbás, comumente utiliza a técnica de fatiamento em isopor quando se trata da produção de grandes esculturas ocas. Esse

profissional baseia-se na projeção da figura em escala gráfica, feita no papel milimetrado para desenhar, em seguida, e em tamanho real, o formato da escultura pretendida. Para tanto, ele amplia, em medidas reais, as quadrículas do papel milimetrado sobre uma folha de papel disposta para cada lado dos blocos de isopor. Sobre cada quadrícula, agora ampliada, o escultor procede ao desenho da escultura em tamanho gigante, em conformidade com o formato gráfico adquirido pela peça em cada quadrícula do papel milimetrado. Após a ampliação do desenho, o escultor passa a esculpir a peça, por fatias, no sentido transversal ou longitudinal (Figuras 26-29).



Figuras 26-29: projeção em escala (26) e confecção de esculturas em isopor com técnica de “resistência de chuveiro” (27 e 28), e acabamento da peça com facas (29) nos galpões do Garantido.
Fotos: Waldemir R. Costa Jr. Maio, 2011.

Os escultores utilizam a técnica artesanal denominada de “resistência de chuveiro” que, criada por Jair Mendes, consiste num fio de arame fixado nas extremidades de cabos elétricos. Estes, ao receberem energia elétrica, esquentam o fio de arame a grandes voltagens. Tal técnica, segundo os artistas, agiliza na modelagem de grandes blocos de isopor, até atingir um formato aproximado ao projetado em desenho. Em seguida, os escultores fazem o

acabamento manual da peça utilizando-se de facas. Estando prontas as peças, procede-se à fase de pastelagem que, visando-se ao acabamento das esculturas, consiste na aplicação de papel e cola sobre a superfície de isopor. No Garantido essa fase é feita pelos pasteladores da equipe de cada artista de alegoria, enquanto no Caprichoso, a diretoria contratou, como salientado anteriormente, uma equipe de profissionais para executarem este serviço para todos os artistas do galpão (Figuras 30-33).



Figuras 30-33: a técnica de pastelagem consiste na mistura de papel com goma cozida (35) para aplicação direta sobre a superfície da escultura e isopor (36-38), visando-se prepará-la para a pintura – galpões do Garantido.

Fotos: Waldemir R. Costa Jr. Maio, 2011.

As grandes esculturas de isopor, depois de prontas pelo escultor A, além de pasteladas, são repassadas ao soldador B, com respectivos auxiliares, para serem reforçadas internamente por estruturas de ferragens, evitando-se que se quebrem. Em ambos os bumbás, ressalvadas as diferenças de cronograma de execução em virtude do atraso de materiais e da proximidade do Festival, os trabalhos de revestimento de assoalho em madeira, e das paredes em saco fibrado, foram desenvolvidos com vigor no mês de maio. Ressalta-se que essas frentes de trabalho podem ser executadas pelos auxiliares técnicos, sendo que, em alguns casos, o revestimento

em madeira do assoalho da estrutura pode ser feito, especificamente, pelo carpinteiro (Figuras 34-37).



Figuras 34-37: Revestimento em saco fibrado (34), esponja (35), licra (36) e tecido americano (37) de esculturas em ferro nos galpões do Garantido.
Fotos: Waldemir R. Costa Jr. Maio-Junho, 2011.

Elaborados os revestimentos da alegoria, iniciam-se os trabalhos de pintura de base, sendo que a pintura final, o acabamento e a decoração das estruturas alegóricas se estenderam até a primeira ou segunda semana de junho de 2011. Nessas etapas finais, profissionais como pintores que, até então estavam auxiliando nas primeiras frentes de trabalho, tomam para si a função específica de elaborar a pintura da alegoria. Por vezes, a pintura de base chega a ser feita pelos auxiliares técnicos, enquanto a pintura final (com efeitos artísticos) chega a ser executada, exclusivamente, pelo pistolador ou pintor (Figuras 38-41). Já os aderecistas podem adentrar os galpões quando são contratados ou convocados especificamente para executar a

decoreção da estrutura. Em alguns casos, essa função chega a ser executada pelos próprios auxiliares técnicos e demais membros da equipe ou ainda pelos artistas de figurinos dos QG's.



Figuras 38-41: pintura por compressor (38) de esculturas em isopor pasteladas (39-40) ou revestidas em saco fibrado ou de estopa (41) nos galpões do Garantido. Fotos: Waldemir R. Costa Jr. Maio – Junho, 2011.

Como se verifica, o “artista de ponta” é oriundo, justamente, dessa configuração de trabalho desenvolvida de forma recíproca. Observa-se que os auxiliares e os demais membros da equipe, embora com funções específicas, ajudam-se mutuamente em um trabalho flexível, ensejando profícua troca de saberes artísticos. Assim, profissionais como auxiliares técnicos, por exemplo, estão sempre adquirindo novas experiências e, com isso, assimilando novas técnicas ou *savoir-faire* em torno da arte. Num determinado momento, esses profissionais já

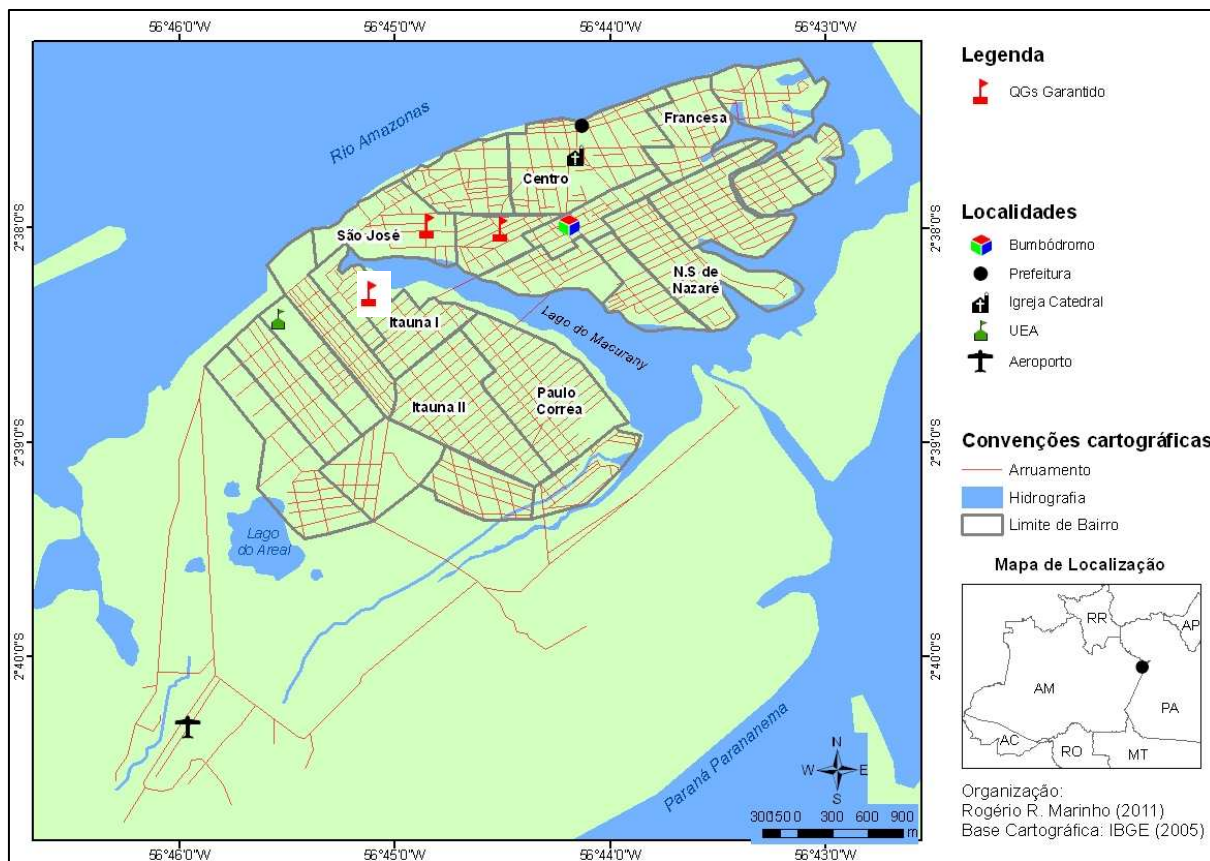
terão adquirido um rol de saberes artísticos, tornando-se uma mão-de-obra polivalente. Quando tal profissional ganha projeção em algum ofício da vertente artística como, por exemplo, a escultura em isopor e pintura, ele tem possibilidades de se tornar um “artista de ponta”, desde que também tenha espírito de liderança e equipe, no sentido de saber organizar e conduzir uma grupo de profissionais. E assim, ao se tornar artista de ponta, as técnicas ou o *savoir-faire* continuam sendo difundidos entre os novos auxiliares e profissionais específicos que se ajudam de forma mútua e, desta forma, tornam-se polivalentes. Por isso, reitera-se os relatos do artista Rossy Amoedo para quem, os artistas de Parintins não fazem apenas uma “engenharia artesanal” em torno de movimentos alegóricos, como também sabem esculpir, desenhar e, entre outros ofícios, pintar.

3.3.2 Das casas aos depósitos: a organização do trabalho de figurinos nos QG's dos bumbás

Os bumbás Garantido e Caprichoso têm conjugado, às suas cenografias, o luxo e a originalidade de seus figurinos. Os figurinistas ou aderecistas desenvolveram também, ao longo de sua trajetória artística, em casa ou nos barracões dos bumbás, um criativo *savoir-faire* em torno da produção de fantasias e adereços. Esse *savoir-faire* configura-se numa organização de trabalho que prima pela produção de figurinos, em grande quantidade, obedecendo-se a um padrão, aos quadros cênicos das apresentações, aos critérios de quantidade de brincantes e restrições quanto a determinadas cores, conforme estabelecido no regulamento que rege a competição entre as agremiações. A divisão de tarefas que se configura, em torno da confecção dos figurinos de itens individuais e coletivos, é influenciada por, além destes fatores, questões administrativas e, sobretudo, financeiras no que se refere ao cronograma de repasse de recursos financeiros dos patrocinadores. Antes de se tratar da relação destes fatores com o processo produtivo de figurinos, cabe destacar as diferenças logísticas que influenciam significativamente na produção das indumentárias em ambas as agremiações.

No Garantido, a produção de figurinos delineia-se, em grande parte, no QG tribal, localizado aos fundos da Cidade Garantido e às margens do rio Amazonas. Nesse lugar são confeccionados todos os capacetes ou tuxauas, indumentárias de tribos especiais, de arena e de composição alegórica, vaqueirada e batucada, além dos trabalhos de soldagem e costuras. O QG tribal dispõe ainda de um compartimento equipado por uma máquina industrial do tipo “Vacque Forme”, utilizada para a produção de placas ou adereços pré-moldados em acetato, E.V.A (conhecido como “emborrachado”) e fibra de vidro. Além do QG central, a agremiação

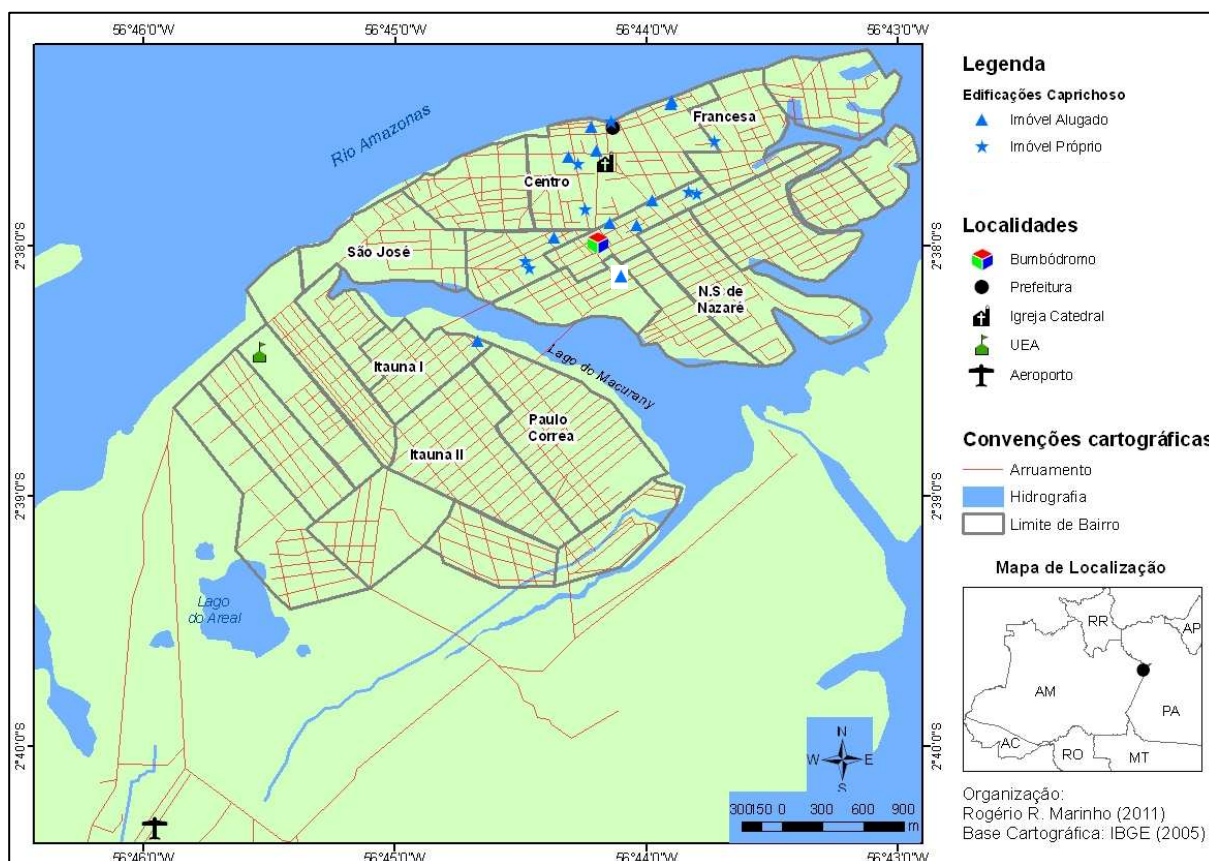
alugou ainda três imóveis no seu território de predominância, nas proximidades de seu complexo administrativo, para a confecção de indumentárias de itens individuais como apresentador, levantador de toadas, amo do boi, porta-estandarte, rainha do folclore, cunhã-poranga e pajé (Mapa 06).



Mapa 06: Localização dos imóveis alugados que comportaram os QG's de indumentárias de itens individuais do boi Garantido. Fonte: Base Cartográfica do IBGE (2005).

Georreferenciamento: Waldemir R Costa Jr, 2011. Org.: Rogério Marinho, 2011.

Já no Caprichoso, a produção de figurinos ocorre em imóveis alugados pela agremiação, porém estrategicamente bem localizados em relação ao Bumbódromo. Trata-se de lugares de trabalho efêmeros uma vez que, diferentemente do Garantido onde a infraestrutura é própria, excetuando-se os QG's de itens individuais, a definição destes lugares, a cada ano, é estabelecida de acordo com o planejamento logístico da agremiação considerando-se não apenas o seu território de predominância como também as exigências de adequações trabalhistas impostas pelo Ministério do Trabalho. O mapa (07) demonstra a distribuição de todos os QG's do Caprichoso, distinguindo-os se são alugados ou de propriedade da agremiação e dos artistas.



Mapa 07: Localização dos QG's do Caprichoso em imóveis alugados ou de propriedade (casas) dos artistas. Fonte: Base Cartográfica do IBGE (2005).

Georreferenciamento: Waldemir R Costa Jr, 2011. Org.: Rogério Marinho, 2011.

Observa-se que os QG's do Caprichoso localizam-se próximo ao Bumbódromo, o que facilita o transporte dos trabalhos nos dias de apresentações no Festival. Entre estes imóveis, destaca-se um depósito, definido pela agremiação como “QG Central” que concentrou grande parte da produção de indumentárias de tuxauas e tribos. Quanto à produção de adereços e placas de E.V.A, acetato e fibras de vidro, estes são produzidos no compartimento de um dos galpões de alegorias da agremiação, localizado na avenida Fausto Bulcão.

Dadas as diferenças de logística, cabe destacar como se delineia a divisão de tarefas quanto à confecção de figurinos dentro dos QG's das agremiações, considerando-se as diferentes etapas deste processo, os fatores que a influenciaram, bem como algumas das redes de trabalho que se configuraram em torno de tal produção.

No Garantido, os trabalhos de elaboração dos figurinos, para o Festival de 2011, iniciaram-se em novembro de 2010 e decorreram, segundo Fred Góes, de uma determinação da diretoria da agremiação em reciclar materiais em tempo hábil visando-se, com isso, economia de recursos financeiros. Com isso, de novembro de 2010 a março deste ano, pelo

menos sete artistas da agremiação foram envolvidos na confecção de indumentárias para dez tribos de arena (ou “tribões”) referentes para uma das noites de apresentação no Festival de 2011. O processo produtivo de indumentárias para as vinte tribos de arena restantes, além dos tuxauas, vaqueirada e, entre outros, fantasias de composição alegórica, iniciou-se, em março, com a reciclagem de materiais. À exceção dos demais trabalhos, os figurinos de tribos de arena e tuxauas foram idealizados e distribuídos entre os artistas do QG por Fred Góes e Roberto Reis, coordenador dos trabalhos de figurinos da agremiação. Todavia, grande parte deste processo produtivo sofreu atraso, por um lado, em virtude da demora na entrega de materiais à agremiação e, por outro lado, devido ao fato de que no Garantido a diretoria prioriza a entrega de matéria-prima primeiramente aos artistas de alegorias sob a justificativa de que se trata de trabalhos mais complexos, de grandes proporções e, por isso, de curto período de execução.

Já o restante dos figurinos do Garantido, com exceção das indumentárias de itens individuais, passou a ser produzido no dia primeiro de maio, quase dois meses depois dos trabalhos de produção de alegorias, e se intensificaram na fase final, três semanas antes da primeira noite de apresentações no Festival. Esse período (maio a junho) perpassou a etapa de contratação dos adrecistas ou artistas de figurinos, uma vez que a carga de trabalho fora previamente definida pelos referidos membros da Comissão de Artes junto a cada profissional no QG.

Já no Caprichoso, os trabalhos de produção de fantasias de tribos, em suas diferentes modalidades (arena, especiais e composição alegórica), passaram a ser elaborados na primeira semana de maio de 2011, porém após a diretoria da agremiação ter fechado contrato com todos os seus adrecistas ou figurinistas, baseando-se na carga de trabalho definida pelo Conselho de Artes, como ressaltado anteriormente. Por decisão deste Conselho, os únicos figurinos que não foram desenhados de antemão compreenderam os de tuxauas “transformação”, uma vez que se tratava de trabalhos produzidos há anos por artistas que sabiam confeccioná-los em conformidade com o tema das apresentações, sem ter que necessariamente desenhá-los. Verificou-se ainda, na mesma agremiação, que não houve atraso na entrega de materiais por parte da diretoria, a não ser um rigoroso controle no repasse de matéria-prima aos artistas de figurinos. Esse rigor deveu-se não apenas à busca de economia de gastos por parte do bumbá, como também em virtude de se atender e priorizar, em primeiro plano, a entrega de matéria-prima aos galpões de alegorias por se tratar, sob o ponto de vista

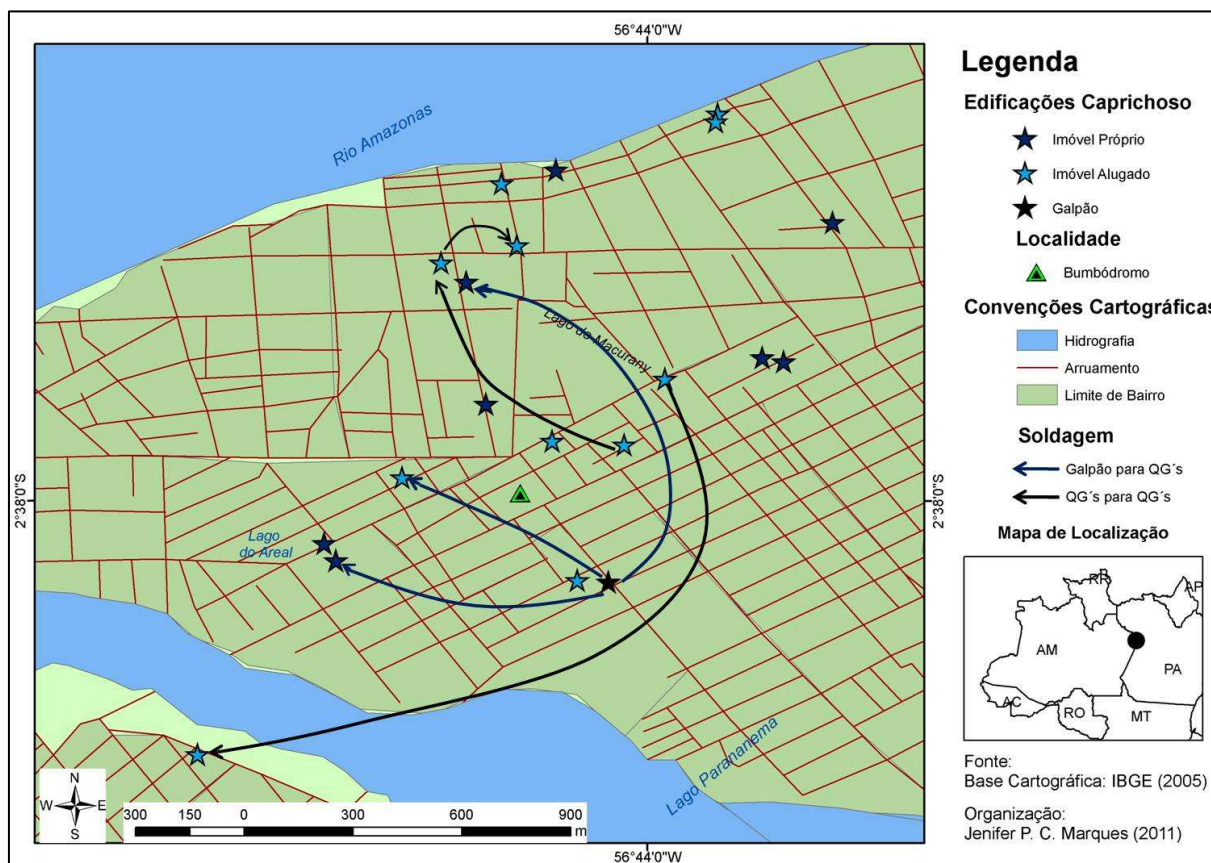
da diretoria e do Conselho de Artes, de trabalhos complexos e de grandes proporções para serem executados poucos meses antes do espetáculo.

Dadas as nuances e diferenças do processo produtivo de figurinos entre as agremiações, Garantido e Caprichoso se assemelham, em grande parte, na forma como se organiza esta frente de trabalho diferindo-se, apenas, nos efeitos e surpresas definidos para cada tipo de indumentária em conformidade com os seus temas e estratégias de apresentações. Grosso modo, o trabalho nos QG's das agremiações inicia-se quando o artista principal elabora o protótipo da fantasia, no caso de itens coletivos, baseando-se no desenho ou nas instruções que, pautadas na fundamentação do tema, foram-lhe repassadas pelo Conselho ou Comissão de Artes. Com base no protótipo, os coreógrafos de ambas as agremiações verificam ainda a adequação dos figurinos às coreografias dos brincantes. Estando adequadas às danças, o artista principal toma o protótipo da indumentária como base para distribuir as tarefas entre os membros de sua equipe.

A primeira etapa da produção consiste na elaboração das molduras e estruturas em ferragem. Trata-se do momento em que geralmente o artista principal define as peças da fantasia, sob apoio de seus auxiliares, cortando-as e modelando-as nas devidas proporções. Por conseguinte, o artista repassa as instruções aos soldadores sobre como devem soldar as estruturas (Figura 50). No Garantido, existe uma equipe de doze soldadores que, auxiliados por ajudantes, foi contratada pela diretoria sob a responsabilidade de executar os serviços de soldagem das ferragens de todas as estruturas de fantasias do QG tribal. A exceção disso, os artistas de figurinos de itens individuais foram incumbidos de contratarem os seus soldadores para executarem o mesmo serviço. Quanto ao Caprichoso, cada artista possuiu soldadores em sua equipe. Nesta etapa, foram constatadas, nas duas agremiações, algumas redes de trabalho de soldas, configuradas por profissionais que, sucessivamente, prestaram serviços para diversos artistas.

No Garantido verificou-se, no mesmo lugar de trabalho (QG central), redes entre a equipe de soldadores e os artistas de indumentárias por ocasião da confecção de figurinos de itens como vaqueirada, tribos, batucada e tuxauas. Alguns soldadores, após o expediente no galpão de alegorias, prestaram serviços para o QG localizado na avenida Nações Unidas, nas proximidades da Cidade Garantido, onde o artista Tarcísio Gonzaga, além de outros profissionais, ficou encarregado de confeccionar fantasias de itens como rainha do folclore, porta-estandarte e sinhazinha da fazenda. Já no Caprichoso, onde os QG's são dispersos,

constatou-se algumas redes de trabalhos de soldas, executadas pelos mesmos profissionais entre QG's de artistas encarregados da confecção de fantasias de itens como tuxaus, tribos e marujada, enquanto as estruturas de indumentárias de itens como, por exemplo, pajé, cunhã-poranga e rainha do folclore, foram soldadas por outros profissionais (Mapa 08).



Mapa 08: Redes de trabalho de soldagem entre QG's e galpões do Caprichoso.

Fonte: Base Cartográfica do IBGE (2005).

Georreferenciamento: Waldemir R Costa Jr, 2011. Org.: Jenifer Marques, 2011.

Como mostra o mapa, foram identificadas algumas redes de trabalho temporárias em torno da soldagem de estruturas de fantasias. Observa-se que alguns soldadores dos galpões de alegorias do Caprichoso, que foram contratados de carteira assinada, chegaram a prestar serviços terceirizados para alguns QG's. Além disso, verifica-se que um mesmo soldador foi terceirizado para trabalhar em mais de um QG da agremiação. Isso se deve ao fato do processo de soldagem ser relativamente rápido, no caso da produção de indumentárias, chegando a ser executado em uma semana, dependendo da carga de trabalho.

Vale ressaltar ainda que, tanto no Garantido quanto no Caprichoso, uma parte do processo de soldagem é feita por um soldador específico. Este profissional, contratado diretamente pela diretoria da agremiação, é responsável pela solda das estruturas de todos os

chapéus ou cocares de itens individuais e coletivos, utilizando-se de uma máquina chamada “ponteadeira”, já que se trata de ferragens de bitola fina e, com isso, requerem soldas leves. Essa frente de serviço é executada exclusivamente nos galpões de alegorias, no caso do Caprichoso, e no QG tribal, no caso do Garantido, onde as estruturas, depois de prontas, são distribuídas aos respectivos artistas. Enquanto essas frentes estão sendo executadas, os auxiliares já estão, conforme as instruções repassadas pelo artista principal, produzindo os moldes de papelão e tecido esponjado que deverão, na etapa seguinte, ser utilizados para o revestimento das ferragens. Paralelamente, adereços como, por exemplo, a cabeça de um animal, já estão sendo confeccionados em série e em materiais como E.V.A e acetato tanto no QG tribal do Garantido (Figuras 42-45) quanto nos galpões de alegorias do Caprichoso.



Figuras 42-45: Montagem e soldagem de estruturas metálicas de tuxauas (42), revestimento de estruturas de indumentárias de tribos (43) e produção de adereços em E.V.A na máquina “Vacque Forme” (44) e em fibra de vidro (45) no Galpão Tribal do Garantido.

Fotos: Waldemir R. Costa Jr. Maio, 2011.

Dependendo do tipo e da quantidade de adereços, algumas esculturas de indumentárias de itens foram confeccionadas em isopor, no caso do Caprichoso, por alguns auxiliares formados na escolinha de arte da agremiação e por uma rede colaboração de trabalho entre os artistas, como mostram as figuras. Isso se deveu, sobretudo, em virtude de que nem todo artista de figurino dos bumbás domina a técnica de produção de esculturas em isopor, enquanto no Garantido praticamente todas as esculturas utilizadas em fantasias foram produzidas em E.V.A, em virtude de que a extrema proximidade da realização do Festival, somada com a entrega de placas de isopor aos artistas inviabilizava a produção de adereços nesse tipo de material.

Indumentárias de itens individuais como levantador de toadas e apresentador são produzidas em tecido e, no caso da roupa da sinhazinha da fazenda, sobre estruturas de ferragens. Além disso, no Garantido parte das roupas de itens coletivos como, por exemplo, a batucada, é produzida em Manaus, enquanto no Caprichoso as roupas dos integrantes da marujada, referente a uma das noites de Festival, foram produzidas em Goiânia, segundo informações levantadas junto aos artistas dos QG's. Nas duas agremiações, as roupas da banda musical, membros da diretoria e, entre outros, brincantes do bailado, foram confeccionadas por costureiras de Parintins. De todo modo, depois de revestidas em tecidos finos, esponjados ou mesmo em papelão, as estruturas de itens tanto individuais quanto coletivos recebem, por conseguinte, os trabalhos de adereços, executados pelo próprio artista e com apoio dos respectivos auxiliares. A fase de adereçamento ou decoração, dependendo do tipo de produção e efeitos visuais requeridos, consiste no processo de fixação de penas e adereços ao longo das indumentárias (Figuras 46-47).



46

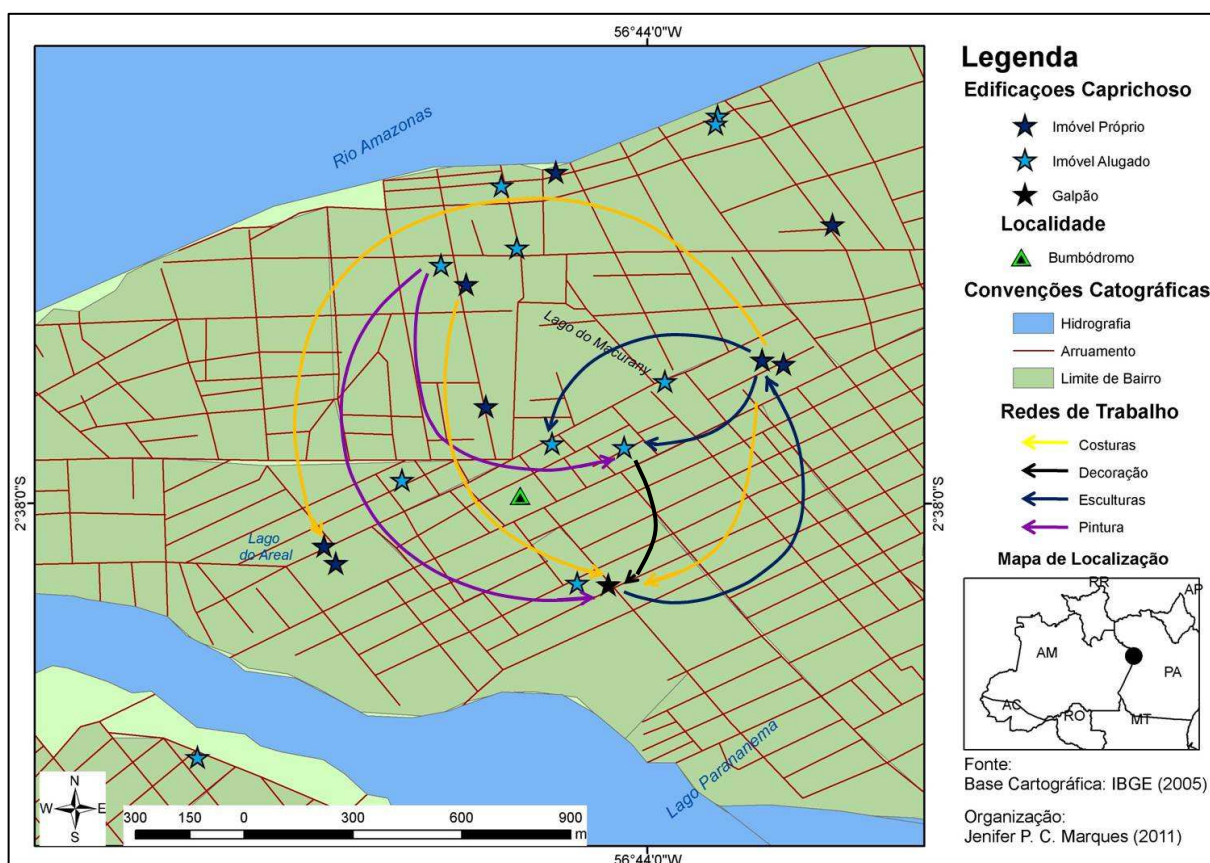


47

Figuras 46-47: decoração e adereços de indumentárias de tribos de arena do Garantido.
Fotos: Waldemir R. Costa Jr. Março e maio, 2011.

No Garantido, dado o intenso processo de reciclagem, grande parte das penas sintéticas utilizadas foi reaproveitada das indumentárias do Festival de 2010, enquanto uma pequena parcela foi adquirida pela agremiação nos grandes centros urbanos do sul e sudeste do país. Já no Caprichoso, houve um processo diferenciado. A diretoria da agremiação adquiriu talas de carbono e tecidos específicos, sem efeitos visuais, nos mesmos centros urbanos. Por conseguinte, um dos artistas incumbidos da produção de adereços em acetato ou E.V.A, foi responsável de montá-las e pintá-las na própria casa, conforme efeitos requeridos na concepção artística dos fantasias. Depois de prontas, as penas sintéticas foram distribuídas aos artistas de figurinos da agremiação²⁴.

Na fase de pintura ou “pistolagem”, constatou-se que grande parte deste trabalho fora executado pelo próprio artista ou ainda por profissionais específicos, contratados para esta finalidade. Em torno deste e de outros serviços, foram detectadas algumas redes de prestação de serviços temporários entre QG’s e galpões do Caprichoso, como mostra o mapa (09).



Mapa 09: Redes de trabalho de costuras, decoração, esculturas em isopor e pintura entre profissionais dos QG's e galpões do Caprichoso. Fonte: Base Cartográfica IBGE (2005). Geoprocessamento: Waldemir R. Costa Jr, 2011. Org.: Jenifer Marques, 2011.

²⁴ No Garantido, segundo alguns artistas, esse mesmo tipo de produção perdurou há alguns anos.

O mapa aponta a complexidade do trabalho artístico no Boi-bumbá Caprichoso, quando se analisa as redes de serviços prestados entre profissionais de QG's e galpões. Constata-se que serviços de costuras foram prestados entre alguns QG's e galpões de alegorias da agremiação. Observam-se redes de prestação de serviços de esculturas de artistas de um dos galpões e QG's para colegas de outros QG's. Da mesma forma, um mesmo artista de figurinos desenvolveu trabalhos de pinturas a alguns colegas. Acrescenta-se a isso o fato de que costureiras de QG's elaboraram costuras sob encomendas a artistas de alegorias. Na realidade, trata-se de redes de trabalho de cooperação em regime de remuneração temporário ou, em algumas vezes, configuradas por troca de serviços ou por amizade entre tais profissionais. De um lado, essas redes estão relacionadas, raras vezes, ao não domínio de determinado ofício da arte, por parte de um dado artista. Por outro lado, os fluxos entre os lugares de trabalho são gerados quando alguns artesãos, ao se adiantarem e finalizarem as fantasias, auxiliam os colegas que, em virtude do volume de trabalho a ser concluído antes da data de realização do Festival, encontram-se atrasados.

3.3.3 Cênica, coreografia e ensaios

Torna-se relevante compreender como se configuram os trabalhos cênicos e coreográficos, bem como uma descrição dos ensaios de Garantido e Caprichoso, uma vez que tais produções influenciam sobremaneira na concepção de figurinos e alegorias. Tanto as coreografias quanto as dramatizações são desenvolvidas em ambas as agremiações sob uma coordenação geral que, auxiliada por sub-coordenações específicas, domina todos os quadros do espetáculo, do início ao fim.

No Garantido, a cênica e as coreografias são coordenadas pelo diretor de teatro, Chico Cardoso, no bojo da Comissão de Artes. Estes trabalhos envolvem cerca de 600 brincantes distribuídos entre itens individuais e coletivos, e quadros cênicos como Figura Típica Regional, Celebração ou Exaltação Folclórica, Lenda Amazônica e Ritual Indígena. A coordenação do espetáculo inicia-se com uma reunião na Comissão de Artes, envolvendo cerca de catorze profissionais como coreógrafos e profissionais do teatro. Cada um destes, fica encarregado de fazer pesquisas, amadurecer um pré-roteiro e coordenar os ensaios referentes a um quadro do espetáculo, em horário estabelecido e sob instruções do coordenador geral. Assim, um coreógrafo, por exemplo, pode elaborar as coreografias e coordenar os ensaios de um determinado item. O coordenador geral analisa se cada

composição coreográfica ou cênica, com a quantidade de pessoas e seqüência de atos estabelecidos, encaixa-se no roteiro final de todo o espetáculo (CHICO CARDOSO, 2011).

Pode haver, inclusive, o envolvimento de coreógrafos e teatrólogos num mesmo quadro, como é o caso da Lenda Amazônica, Ritual Indígena e Celebração ou Exaltação Folclórica, que são constituídos por danças e, ao mesmo tempo, dramatizações. O quadro de Figura Típica Regional, por ser composto somente de trabalhos de cênica, envolve apenas profissionais de teatralização. Dos profissionais coordenados por Chico Cardoso para a elaboração e o ensaio dos quadros de apresentações do Garantido, pelo menos dez são naturais de Parintins, enquanto os coreógrafos Alisson Lima e Andréia Alves são oriundos de uma das “tribos” do Festibal de Juruti-PA. Estes profissionais ficaram responsáveis pela idealização e ensaio de coreografias das “tribos especiais” que, juntamente com as “tribos de arena”, concorreram ao item coreografia. Acrescenta-se ao mesmo quadro de profissionais, o coreógrafo José Carlos e o diretor de teatro Walson Botelho, ambos do Balé Folclórico da Bahia. José Carlos ficou encarregado da supervisão das coreografias de alguns itens coletivos, enquanto Walson Botelho exerceu a função de supervisor cênico, e por vezes de coreografia, além do papel de revisor técnico do roteiro final de apresentações, em apoio ao coordenador geral de cênica e coreografia (AFBBG, 2011; CHICO CARDOSO, 2011).

Já no Caprichoso, os trabalhos de cênica e coreografia são desenvolvidos, como descrito anteriormente, pela Coordenação de Cênica, um setor específico que é constituído por cerca de treze membros entre coreógrafos, profissionais do teatro, secretários e auxiliares administrativos. O coordenador geral é o coreógrafo Ricardo Almeida que comanda três teatrólogos, sendo que cada um destes é responsável de coordenar um quadro cênico do espetáculo, com o respectivo contingente de coreógrafos e artistas de teatro. Todos os profissionais, tanto teatrólogos quanto coreógrafos, são incumbidos de elaborar não apenas as pesquisas, das quais retiram os elementos para composição coreográfica ou cênica de um dado quadro, como também de elaborarem os roteiros específicos, sob avaliação do coordenador geral, em conformidade com o roteiro geral de todo o espetáculo. A construção das coreografias de itens individuais e coletivos (desde as tribos de arena à galera) envolve, no total, nove coreógrafos de Parintins como Erick Beltrão, Eric Davi, Jair Almeida, Marcos Falcão, Neto Malta, Neto Beltrão, Samuel Gomes e Sandro Assayag. Alguns destes profissionais foram envolvidos, inclusive, nos trabalhos de dramatização de Lenda Amazônica, Ritual Indígena e Celebração ou Exaltação Folclórica que, segundo Ricardo

Almeida, são constituídos por composições tanto dançantes quanto cênicas (AFBBC, 2011; RICARDO ALMEIDA, 2011).

Os trabalhos de performance dos bumbás Garantido e Caprichoso podem ser divididos em dois grupos: 1) coreografias de currais, conhecidas também como “aeroboi”, que compreendem danças comerciais divulgadas, primeiramente, em Manaus nos eventos como Curral ou Bar do Boi, e, depois, em Parintins, com a finalidade de atrair público para o Festival. Essas coreografias passam a ser produzidas pelos bumbás logo após a escolha das toadas, por volta de novembro, podendo se estender ao mês de janeiro do ano subsequente; 2) coreografias de arena – trata-se das danças de itens individuais e coletivos que, elaboradas no mês de março, após a escolha das toadas, são voltadas para as apresentações no Festival.

Nessa fase, além das coreografias, os teatrólogos e cênicos de ambas as agremiações elaboram as dramatizações inserindo, com base nas pesquisas que desenvolveram e ou receberam do Conselho ou Comissão de Artes, os movimentos e traços de uma dada cultura, a ser retratada estilisticamente na arena, na performance dos brincantes. A etapa de elaboração tanto de coreografias e quanto de dramatizações se desencadeia em conformidade com o planejamento das estruturas alegóricas e das indumentárias de figurantes e itens individuais e coletivos. Avalia-se no Conselho ou Comissão de Artes se as alegorias e os figurinos apresentam, por exemplo, conforto aos brincantes e, entre outros fatores, se tais trabalhos permitem a execução de movimentos dançantes e teatrais por parte dos brincantes.

Em se tratando do processo de seleção dos brincantes, destaca-se diferenças significativas entre as agremiações, no que se refere à origem daqueles. No Caprichoso, a Coordenação de Cênica elabora convites e vai à busca de seus brincantes nas casas ou escolas da própria comunidade. Por conseguinte, realizam-se as inscrições dos candidatos e as respectivas oficinas de cênica, onde membros da Coordenação avaliam-nos quanto à sua capacidade de atuação nos quadros coreográficos e cênicos do espetáculo. Depois, membros da Coordenação se reúnem com os pais dos brincantes voluntários, já selecionados, conscientizando-os quanto à participação de seus filhos no espetáculo e, por fim, solicitando a autorização do Conselho Tutelar (RICARDO ALMEIDA, 2011).

No Garantido, o processo é semelhante no que se refere à formalização de seus brincantes junto à referida entidade jurídica, porém se difere no que diz respeito à origem de seus brincantes. No mês de março, a agremiação inicia a seleção de adolescentes nas escolas da rede pública de ensino da própria comunidade, os quais já brincam no bumbá há alguns

anos. Todavia, segundo Chico Cardoso, todos os anos a agremiação tem sofrido dificuldades em conseguir os nas proporções requeridas para a composição dos seus quadros de apresentações, devido o desinteresse de crianças e adolescentes da comunidade em participar do espetáculo. Em decorrência, segundo o teatrólogo, o Garantido tem recebido o incremento de vinte e cinco brincantes oriundos do grupo de dança “Amigos da toada” de Macapá-AP, trinta integrantes da companhia “Porantim” de Maués-AM, e cento e vinte brincantes da “tribo” Muirapinima do Festibal de Juruti-PA. Em troca, o Garantido tem concedido para cada brincante destas companhias uma ajuda de custo para alimentação e hospedagem (CHICO CARDOSO, 2011).

Ambos os bumbás envolvem mais de 600 pessoas nos quadros cênicos e mais de 400 pessoas distribuídas entre itens individuais e coletivos na arena. Os ensaios cênicos e coreográficos se estendem de abril ao mês de junho, até uma semana antes da primeira noite de apresentações no Festival, em lugares sigilosos como o “Ilha Verde”, no caso do Garantido, e num dos QG’s localizado na avenida Fausto Bulcão, como ocorreu no Caprichoso. Os bumbás ainda realizaram em seus currais e no Bumbódromo, os “ensaios técnicos”, na segunda semana de junho, nos quais as agremiações testaram os seus roteiros de apresentações para as três noites de espetáculo do Festival de 2011. Assim, o objetivo principal desses “ensaios técnicos”, reiterando os relatos do artista Edwan Oliveira (2011), foi de definir o repertório musical e a afinação dos itens como Marujada ou Batucada, Apresentador, Amo do Boi, Levantador de Toadas, além da cronometragem do tempo de evolução destes e dos demais itens (coletivos e individuais). Nesse processo, envolve-se, principalmente, o “diretor de arena” da agremiação, o qual é responsável pela organização das apresentações na arena, além de membros do Conselho ou Comissão de Artes e diretoria. Além deles, profissionais da TV Bandeirantes também cronometraram os ensaios visando-se assegurar o tempo máximo de duas horas e trinta minutos para cada bumbá se apresentar na arena.

3.4 FASE III – DOS CURRAIS, GALPÕES E QG’S À ARENA DO BUMBÓDROMO: O FESTIVAL COMO VITRINE DE TRABALHOS ARTÍSTICOS

Ao discutir uma concepção de vitrine, atrelada ao progresso, Otoni Mesquita (2005) ressalta que o “embelezamento da imagem da cidade” era pauta de políticas públicas nas principais urbes da Europa do século XIX, “não apenas pelo seu aspecto estético, mas, sobretudo, pelo desempenho mercadológico que assumia” (p.85). Nesse sentido, todos os investimentos que eram feitos pelos administradores públicos visando “melhorar” a forma da

cidade objetivavam atrair investimentos. Com isso, como continua o autor, buscava-se construir um “modelo de cidade” pautada nos preceitos de civilização, progresso e modernidade, daí recorrendo-se ao modelo barroco que propunha para a cidade um desenho regular e ornamental.

Todavia, citando Walter Benjamin (1985), Mesquita (2005) destaca que, por detrás da pretensão embelezadora das obras de intervenções urbanas, encontrava-se ainda a nítida preocupação com a segurança da cidade, como foi o caso da Paris haussmaniana. Para ele, a partir da capital francesa, definiu-se a “imagem da cidade da nova era” que, ao se estabelecer conforme os anseios da classe dominante e em adequação aos padrões do progresso material, difundiu-se pelo mundo como parte dos discursos políticos e meta das administrações públicas.

Nessa perspectiva, segundo Mesquita (2005), as ações do administrador público seriam análogas as de um vitrinista, na medida em que o primeiro, ao buscar estabelecer, sobretudo, o aspecto decorativo e monumental das obras públicas, organizara, conforme o segundo, “o espaço de forma a valorizar determinados elementos e seduzir os possíveis investidores e consumidores” (p.88). Para o autor, a construção da imagem da cidade, era análoga à montagem da vitrine, pois corroborava com um planejamento estético, porém, atrelado aos fins comerciais, isto é, voltado para a oferta de “produtos do progresso”. Em último estágio, as cidades compreendiam, conforme as postulações do autor, em “vitrines”, uma vez que não só voltavam-se ao comércio de produtos, como também exprimiam ideais de civilização e o estágio tecnológico do seu país.

Embora os contextos históricos sejam outros, este sentido de vitrine, discutido por Mesquita (2008) para se referir à forma como era construída, por parte das administrações públicas européias do século XIX, a imagem da cidade, isto é, embelezando-a com pretensões comerciais, é apreendido na esfera dos trabalhos artísticos dos bumbás de Parintins quando se considera, sobretudo, com que objetivo os mesmos também são apresentados, além de almejarem o campeonato entre os bumbás no campo da estética.

Verificou-se no capítulo 2 que o processo de divisão de tarefas que se configurou no bojo da produção artística foi ensejado com a profissionalização da brincadeira dos bumbás Garantido e Caprichoso. O aperfeiçoamento estético, resultante desse profissionalismo do mundo da arte, fez com que o Festival Folclórico de Parintins figure entre os grandes espetáculos do mundo contemporâneo. Os artistas, membros da diretoria e do Conselho ou

Comissão de Artes esmeram-se, como se observou, logo após o último Festival, para planejam e, quatro meses antes da festa, produzem nos barracões, suntuosas alegorias e fantasias para serem apresentadas sob quadros cênicos e coreográficos arrojados em termos técnicos e artísticos. Nesse sentido, aqui emprestando-se o conceito de vitrine, de Otoni Mesquita (2005), pode-se afirmar que o Festival Folclórico de Parintins deixou de ser apenas uma celebração da rivalidade entre os bumbás Garantido e Caprichoso, como postula Valentim (2005), para se configurar em uma vitrine de trabalhos e mão-de-obra artística “especializada” na produção de alegorias e figurinos ousados. Os bumbás planejam e produzem um espetáculo com elevada qualidade estética voltada não apenas para a competição, buscando-se, com isso, o campeonato no Festival, mas, sobretudo, futuras fontes de renda para seus artistas.

Assim, em decorrência, esta vitrine expressa uma concorrência entre os artistas por espaço no mercado de trabalho, uma vez que tais profissionais produzem os trabalhos pensando também em possíveis contratos no decorrer ou ao final da competição. Não é por outro motivo que grandes produtores culturais que anualmente vão a Parintins assistir às apresentações dos bumbás, ficam atentos às últimas novidades, em termos de plasticidade e movimentos mecânicos ou robóticos, criados pelos artistas da ilha e, por conta disso, firmarem com estes propostas de trabalhos. Como ressaltou o artista Rossy Amoedo, “muitos profissionais lá fora... já criam [seus espetáculos] pensando na mão-de-obra de Parintins”. Esses produtores culturais que vão continuamente à ilha, em cada edição do Festival, são, em grande maioria, como destacou o artista Glaucivan Silva, carnavalescos de grandes escolas de samba e idealizadores de espetáculos cenográficos do norte, sul e sudeste do país. O Festival enquanto vitrine representa um grande catálogo de inovações artísticas, de técnicas, de plasticidade e, sobretudo, de divulgação da mão-de-obra polivalente que, formada ao longo da história dos bumbás, é, por isso mesmo, competitiva.

Dessa forma, reiterando os relatos do artista Zandonaide Bastos, o Festival projeta artistas para fora de Parintins. Essa projeção ganha impulso não apenas com a venda da Amazônia, sobre seu povo, sua cultura e seu ambiente, conforme se observou no capítulo 1, como imagem subjetiva, mas também, por intermédio da mídia, como imagem objetiva (COSTA & COSTA, 2008). Interessa entender agora como se dá a dinâmica dessa vitrine, apreendendo-se a operacionalização desta imagem. Trata-se de se analisar como os artistas, após terem produzido os seus trabalhos dentro dos QG's e galpões, operacionalizam o espetáculo e, por extensão, divulgam os seus trabalhos de “Parintins pra todo mundo ver”.

3.4.1 Organização e estrutura logística das agremiações para o Festival

Os bumbás Garantido e Caprichoso montam uma superestrutura organizativa responsável não apenas de realizar o traslado e montagem de seus trabalhos artísticos, como também da operacionalização destes na arena, de maneira tecnicamente eficiente. Essa superestrutura é resultado da busca de ambas as agremiações em efetivar um planejamento estratégico que ganhou forma ao longo do planejamento e concepção do “Boi de arena”. Esse planejamento passou por amadurecimento ao longo do período de materialização, do que fora idealizado em projeto, nos QG’s e galpões. Pode-se afirmar que a idealização e a concretização do “Boi de arena” são condicionadas pela própria logística de como deverá ocorrer a apresentação das agremiações no Festival. Isto porque os trabalhos de figurinos, alegorias, cênica e coreografia, são concebidos e produzidos pautando-se num estudo do tempo real e do espaço necessários para que as apresentações sejam materializadas com êxito na arena.

Em outras palavras, tal planejamento estratégico das apresentações visa, sobretudo, uma organização racional do espetáculo em termos de espaço e tempo nas suas etapas de transporte, montagem e operacionalização. Diferentemente do cinema, por exemplo, onde erros técnicos podem levar à regravação das cenas, nos bumbás de Parintins trabalha-se com a possibilidade zero de erros, uma vez que as cenas são construídas ao vivo e em tempo controlado. O planejamento estratégico ganha contornos bem definidos em conformidade com os roteiros de apresentações, e inclui diversas plantas como as de dispersão, montagem e disposição das estruturas alegóricas na área de concentração e dentro do Bumbódromo, bem como as de disposição de itens individuais e coletivos por ocasião das apresentações. Os roteiros de apresentações, um dos principais instrumentos que integram o planejamento estratégico e guardam todos os segredos de todas as performances até o último segundo antes do espetáculo, podem passar por readaptações nas estratégias de organização do espetáculo momentos depois do sorteio da ordem de apresentações dos bumbás nas três noites de realização do Festival. Os roteiros são elaborados pelo Conselho ou Comissão de Artes, enquanto as plantas de montagem das estruturas alegóricas na arena são produzidas pelos próprios artistas que as confeccionaram.

Quanto à operacionalização da festa, no Garantido há uma equipe denominada de Cenotécnica, composta por todos os artistas-artesão de alegorias, artistas-intelectuais (membros da Comissão de Artes) e artistas-artesão de indumentárias e adereços, responsável

pela montagem e organização dos trabalhos artísticos na arena. Nesse sentido, a equipe de Cenotécnica agrega, sobretudo, profissionais da vertente artística. Em auxílio direto ou indireto a esta equipe, seja no processo de traslado e montagem de estruturas artísticas, seja no funcionamento do espetáculo, há coordenações e equipes específicas compostas por membros da diretoria da agremiação. Foram estruturadas oito coordenações específicas que incidem diretamente na organização da brincadeira, a saber: itens (1), pirotecnia e efeitos (2), iluminação (3), sonoplastia (4), efeitos sonoros (5), coreografia e teatralização (6), celebração folclórica (7) e tribos (8). Para auxílio indireto à equipe de Cenotécnica e às coordenações supracitadas, houve as coordenações de transporte (9) e logística (10) com apoio das seguintes equipes: auxiliar de montagem (1), dispersão e retorno (2), almoxarifado (3), apoio (água, alimentação, limpeza e concentração) (4), segurança (5), traslado de figurinos (6), segurança no trabalho (7) e enfermaria (8).

No Caprichoso, não há uma equipe de membros da agremiação que seja denominada de Cenotécnica, como ocorre no Garantido. Reside uma semelhança no que se refere ao fato de que, para a montagem e funcionalização do espetáculo, há o envolvimento de membros da diretoria, artistas-intelectuais do Conselho de Artes e artistas-artesãos dos QG's e galpões da agremiação. O apoio logístico, tanto para o transporte e montagem de alegorias e figurinos, quanto para suporte na organização do bumbá nos dias de apresentações, é de competência dos membros da diretoria. Já as coordenações artísticas, compostas por artistas-intelectuais do Conselho de Artes, artistas-artesãos de figurinos e alegorias, são responsáveis pela organização do bumbá na arena.

3.4.2 Do traslado dos figurinos e estruturas alegóricas

Verifica-se que a Cidade Garantido, como descrito anteriormente, dista em relação ao Bumbódromo cerca de 2,5 km. Por conta dessa distância, somada ainda ao baixo pé direito de seus galpões, a agremiação confecciona as suas alegorias em módulos até uma semana antes da primeira noite de apresentações no Festival, posto que seus artistas precisam montá-los, além de realizar os devidos testes de movimentos e iluminação de todas as estruturas alegóricas. O traslado destes módulos, da Cidade Garantido à área de concentração do Bumbódromo, é realizado pela equipe de dispersão e retorno que é composta por 150 trabalhadores braçais, conhecidos como Kaçauerés (guerreiros, na língua tupi) e dirigidos pelo coordenador de traslado, Edjander Mota. Esses trabalhadores recebem equipamentos de proteção individual (EPI's), além de instruções de segurança no trabalho e procedimentos de

translado que lhes são repassados pelo referido coordenador um dia antes do início do traslado.

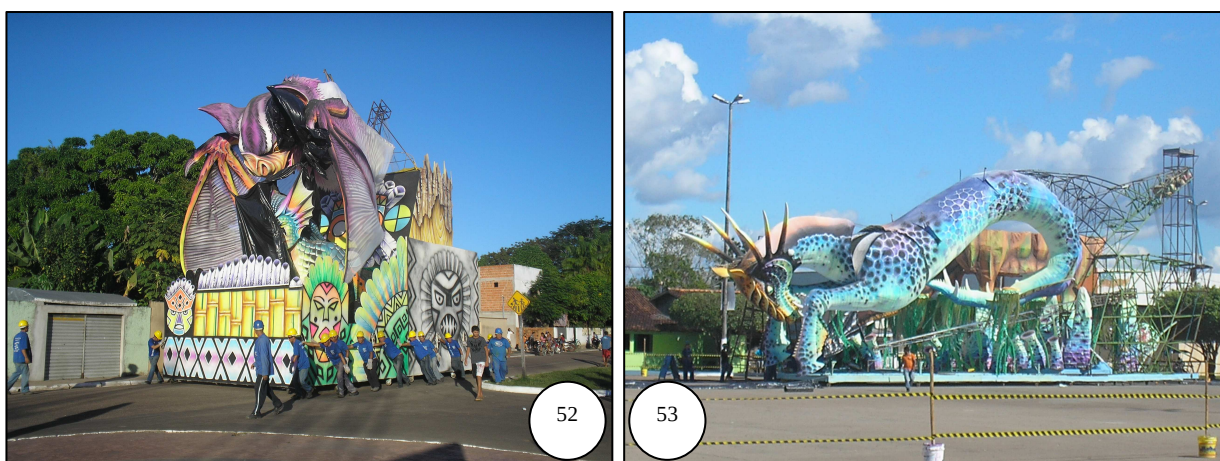
Em 2011, os traslado das alegorias iniciaram por volta das 08:00 hs da manhã. Vias públicas como a estrada Parintins Macurany, Avenidas Odovaldo Novo (onde se localiza a Cidade Garantido) e Nações Unidas, Rua Renato Batista, Avenida Domingos Prestes, Rua da Batucada e Avenida Paraíba, foram interditadas por se constituírem no percurso das estruturas alegóricas do Garantido. Ao longo deste percurso, a agremiação teve apoio da política militar e técnicos da empresa Manaus Energia, visando-se evitar transtornos e acidentes com a rede elétrica. Conforme a figura, os Kaçauerés, sob a coordenação de Edjander Mota, removeram, primeiramente, os módulos das três alegorias do quadro cênico de Celebração Folclórica do galpão da antiga Cibrazem, localizado à montante da Cidade Garantido, objetivando-se evitar atrasos no subsequente transporte das estruturas das nove alegorias construídas nos galpões da antiga FabrilJuta (Figuras 48-51). Para o transporte de peças menores, correspondentes aos módulos alegóricos, foram utilizados quatro caminhões.



Figuras 48-51: Translado das alegorias do Garantido pela Estrada Parintins-Macurany (48), Avenida Odovaldo Novo (49), Avenida Nações Unidas (50) e Rua Renato Batista (51).
Fotos: Waldemir R. Costa Jr. Junho. Junho, 2011.

No Caprichoso, como salientado anteriormente, os galpões possuem pé direito que chega a 20 metros de altura e ainda se localizam a menos de 500 metros da área de concentração do Bumbódromo. Esta infra-estrutura, acrescida à sua vantagem locacional, tem possibilitado a agremiação finalizar a confecção dos seus módulos alegóricos, na altura prevista, até um dia antes da primeira noite de apresentações no Festival. Em decorrência, o lugar reservado ao Caprichoso, para estacionamento de suas alegorias nas proximidades da “Praça dos bois”, possui dimensões menores quando comparadas às da área reservada às alegorias do Garantido, para onde esta agremiação enfrenta longa distância para transportar as suas alegorias.

O traslado dos módulos alegóricos no Caprichoso, diferentemente do Garantido, é realizado por cerca de 130 trabalhadores braçais, denominados como Pai-kiçés (guerreiros mundurucus cortadores de cabeça, em língua tupi), sob o comando do diretor de galpões, Jofre Lima. Verificou-se que, este ano, os Pai-kiçéis transportaram, inicialmente, as primeiras estruturas alegóricas da noite A de apresentações, três dias antes do início do Festival (Figuras 52-53). Para tanto, houve a interdição do trecho entre a avenida Fausto Bulcão, onde se localizam os galpões da agremiação, e a avenida Paraíba, que margeia o Bumbódromo. Ao longo deste trajeto, houve suporte de profissionais de órgãos públicos como Manaus Energia e Polícia Militar visando-se evitar problemas de segurança.



Figuras 52-53: Translado das alegorias do Caprichoso pela Rua Fausto Bulcão (52) e estacionamento na área de concentração do Bumbódromo (53).

Fotos: Waldemir R. Costa Jr. Junho, 2011.

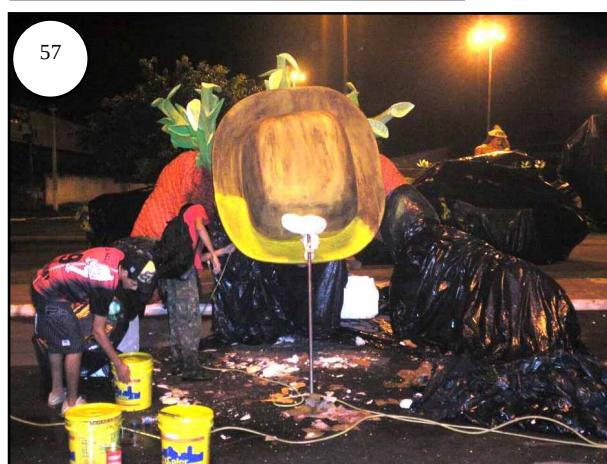
Nos dois bumbás, os figurinos foram transportados através de caminhões pelas coordenações ou equipes responsáveis pelas indumentárias, compostas por membros da diretoria, e com auxílio dos artistas que as confeccionaram, momentos antes da noite

correspondente à apresentação. No caso do Garantido, as indumentárias são armazenadas, todos os anos, no Ginásio Poliesportivo Elias Assayag, há poucos metros do Bumbódromo, enquanto próximo dali, na avenida Fausto Bulcão, o Caprichoso transporta as suas indumentárias e adereços para as salas e ginásio esportivo do Colégio GM3. As salas localizadas no interior das arquibancadas do Bumbódromo que, no cotidiano da cidade abrigam alunos da rede pública de ensino, passam a comportar, dias antes da primeira noite de apresentações, os camarins de itens individuais e as diretorias administrativas dos bumbás.

3.4.3 Montagem e operacionalização do “Boi de arena”

Depois de transportados todos os módulos alegóricos do Garantido para a área de concentração do Bumbódromo, uma grupo de auxiliares de montagem, constituído pelos artistas e as equipes que os auxiliaram nos galpões, inicia a montagem das estruturas alegóricas da primeira noite, e assim sucessivamente. Para tanto, sob as instruções do artista que confeccionou determinada alegoria, foram utilizados dois caminhões *mulk* e um guindaste para içamento e fixação dos módulos alegóricos uns sobre os outros (Figuras 54-56). Soldadores A ou B, membros da equipe do respectivo artista, foram responsáveis de fazer a soldagem das estruturas. Nessa fase, foram feitos ajustes e reparos na alegoria, visando-se corrigir falhas ocasionadas ao longo do trajeto de 2,5 km da Cidade Garantido à área de concentração do Bumbódromo. Depois de montados os módulos alegóricos, os artistas e suas equipes procedem aos testes de iluminação de toda a estrutura alegórica (Figura 57).

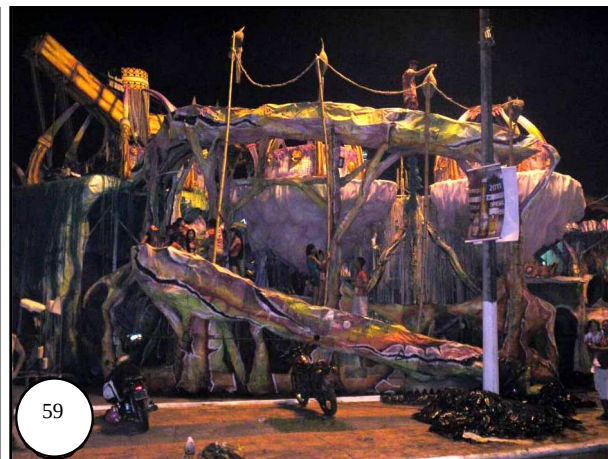
Dias antes do início do Festival, os módulos alegóricos da agremiação, correspondentes à primeira noite de apresentações, já estavam devidamente montados. Da mesma forma, o processo de montagem das estruturas da segunda e terceira noites foi concluído um dia antes das respectivas apresentações. Enquanto os módulos do Garantido eram montados, uma equipe de pirotecnia do Caprichoso isolava uma pequena área, no trecho correspondente à concentração das alegorias da agremiação, há mais de cento e cinquenta metros da arena, para instalar as estruturas responsáveis pelo lançamento de fogos de artifício na ocasião das apresentações. No Garantido, uma equipe de pirotécnica, que integrava a Cenotécnica, isolou a área de concentração que lhe é destinada para instalação de equipamentos destinados também destinados à queima de fogos de artifício (Figura 58).



Figuras 54-57: Montagem (54 e 55), testes de iluminação (56) e ajustes dos módulos alegóricos (57) do Garantido.

Fotos: Waldemir R. Costa Jr. Junho, 2011.

Dado que, como dito anteriormente, os módulos alegóricos do Garantido não foram construídos em uma única altura, devido ao baixo pé direito de seus galpões, constatou-se uma reunião de brincantes para ensaio técnico de teatralização na alegoria de Ritual Indígena da primeira noite do Festival, coordenado dias antes por membros da Comissão de Artes, em especial pela Coordenação de cênica e coreografia do Garantido (Figura 59). Esses ensaios, como descrito, visavam, segundo Chico Cardoso, o reconhecimento de palco, de posicionamento e de entradas e saídas da alegoria por parte de brincantes e figurantes. Nesse sentido, objetiva-se evitar falhas no decorrer das dramatizações e danças que seriam executadas no ato de operacionalização das alegorias.



Figuras 58-59: preparação da área da concentração pelos paikiçéis para show pirotécnico do Caprichoso (58) e ensaio de cênica numa das alegorias de ritual do Garantido (59).

Fotos: Waldemir R. Costa Jr. Junho, 2011.

Estando concluídos, na área de concentração, os trabalhos de montagem dos módulos alegóricos e reconhecimento de palco, no caso do Garantido, além de todos os testes de iluminação e movimentos destas estruturas, em ambos os bumbás, caberia as agremiações operacionalizarem os seus espetáculos para a evolução do “Boi de arena”. Tanto os artistas de alegorias quanto os de figurinos são responsáveis também, como regem as cláusulas contratuais, pela montagem dos trabalhos que produziram. Horas antes das apresentações, os artistas de figurinos de tribos de Garantido e Caprichoso se reúnem, respectivamente, no Ginásio Elias Assayag, dependências do Bumbódromo e na quadra esportiva do Colégio GM para auxiliarem na montagem dos figurinos dos brincantes, bem como elaborarem a pintura corporal destes, conforme instruções do Conselho ou Comissão de Artes (Figuras 60-61).



Figuras 60-61: montage das indumentárias de tribos de arena do Caprichoso (60) no Ginásio GM (noite de 25/06) e tuxauas do Garantido (61) no Bumbódromo (noite de 26/06).

Fotos: Waldemir R. Costa Jr. Junho, 2011.

Da mesma forma, nas salas de aulas construídas entre as arquibancadas do Bumbódromo, transformadas em camarins, os itens individuais como apresentador, levantador de toadas, amo do boi, sinhazinha da fazenda, porta-estandarte, rainha do folclore, cunhã-poranga e pajé, recebem seções de massagem, momentos antes de adentrarem a arena, bem como maquiagem feita por uma equipe de profissionais, contratada exclusivamente para esta finalidade. Os artistas que produziram as indumentárias desses itens são responsáveis também de auxiliarem-nos na montagem de suas indumentárias. Assim também, conforme regem os contratos, os artistas de galpões são responsáveis pela montagem e funcionalização das alegorias que produziram meses antes do espetáculo, podendo ser auxiliados por outros artistas de alegorias com respectivas equipes de profissionais.

Todavia, os bumbás Garantido e Caprichoso se diferem quanto à maneira como se organizam na montam e operam o espetáculo. Para 2011, a Comissão de Artes do Garantido implantou um novo esquema de divisão de tarefas, entre seus artistas de galpões, para a montagem das alegorias na arena, visando-se evitar erros técnicos e, em decorrência, atrasos ao longo da apresentação. Cada artista, semanas antes do Festival, elaborou as plantas de montagem de sua alegoria na arena especificando, estrategicamente, por quais lados e em que ordem as estruturas deveriam adentrar o Bumbódromo na ocasião do espetáculo. Desse modo, ficou especificado pelas siglas LC que os módulos alegóricos complementares deveriam adentrar pelo “Lado do Caprichoso”, enquanto o módulo central²⁵ adentraria a arena pelo “Lado do Garantido” (LG). Cada módulo ficou sob a responsabilidade de um artista, em escala de revezamento por noite, pela sua condução até a arena do Bumbódromo. Assim, a condução do módulo alegórico central ficou sob a responsabilidade do artista principal que produziu a alegoria. Em auxílio a este profissional, a condução de cada módulo complementar ficou sob a responsabilidade de cada um dos demais artistas dos galpões. Nas noites subseqüentes esse esquema de organização se inverteu de modo que o artista principal auxiliou os demais colegas na condução e montagem dos módulos alegóricos complementares.

No Caprichoso, esse sistema de revezamento ocorreu de forma similar no sentido de que os artistas se ajudaram mutuamente, porém resguardadas algumas diferenças. Para a montagem de cada alegoria na arena, o artista principal que a confeccionou teve apoio de pelo

²⁵ Trata-se da peça principal da alegoria, que representando o centro de toda a cenografia, traz como surpresa, e sob efeitos de robótica, itens muito esperados na apresentação como amo do boi, sinhazinha da fazenda, boi-bumbá, porta-estandarte, rainha do folclore, cunhã-poranga e pajé.

menos outro artista, colega de galpão. Nas noites subseqüentes esse esquema se inverteu de modo que um artista retribuiu aos outros a ajuda que recebera na noite de apresentação anterior. Embora haja essa diferença marcante em relação ao Garantido, os artistas do Caprichoso elaboraram previamente, semanas antes do Festival, as plantas das estratégias de organização das estruturas alegóricas na arena, com especificações da entrada dos módulos complementares pelo “Lado do Garantido” (LG) e dos módulos centrais pelo “Lado do Caprichoso” (LC).

Para a organização e funcionalização de cada alegoria na arena, em ambos os bumbás, há o envolvimento de aproximadamente 200 pessoas entre artistas de alegorias e os respectivos membros de suas equipes de galpões, além dos Kaçauerés e Paikiçés. Para a execução dos movimentos da alegoria, há uma organização específica estabelecida pelo artista que produziu a alegoria. Momentos antes do espetáculo, profissionais da equipe do artista principal e de outros artistas auxiliares dos galpões, posicionam-se dentro de cada módulo alegórico. Do mesmo modo, os itens individuais, sob o auxílio dos artistas que produziram as suas indumentárias, são posicionados num dos módulos da estrutura, de onde deverá surgir e evoluir na arena (Figuras 62-63). Os soldadores, em especial aqueles que produziram as articulações para os movimentos da estrutura, ficam incumbidos de manusear os cabos metálicos para produzir os movimentos num momento exato, posto que se tratam dos trabalhadores que conhecem a peça desde a sua fase de produção. Escultores e auxiliares, entre outros profissionais da equipe dos artistas, são encarregados de auxiliar os soldadores na parte interna da estrutura ou ainda darem algum apoio ao artista e demais profissionais que, por fora da alegoria, transportam e montam a estrutura na arena.



Figuras 62-63: posicionamento da Rainha do Folclore do boi Garantido com auxílio do artista que produziu a indumentária e de membros da coordenação de itens (noite de 25/06).

Fotos: Waldemir R. Costa Jr. Junho, 2011.

Depois de prontos, as alegorias, os itens individuais e coletivos, como as tribos indígenas, por exemplo, são posicionados no principal portão de entrada do Bumbódromo, sob instruções das coordenações de itens, cênica e alegorias, aguardando o momento exato para adentrarem (Figuras 64-67). A esta altura, o diretor de arena já se encontra posicionado dentro da arena munido do roteiro de apresentações e de um *walkie-talkie* pelo qual se comunica com os demais coordenadores e artistas de alegorias informando-lhes o momento de adentrarem o Bumbódromo ou, ainda, de informá-los dos procedimentos imediatos para correção de possíveis problemas técnicos. Alguns artistas, sobretudo, os de figurinos e alguns membros da diretoria das agremiações recebem o roteiro de apresentações momentos antes das apresentações, dado o segredo que os bumbás procuram manter acerca dos trabalhos artísticos a serem apresentados no espetáculo.



Figuras 64-67: Posicionamento da Vaqueirada (64) e módulos de alegoria (66) do boi Garantido (noite de 25/06), além da organização de Tribos Indígenas (65) e módulos de alegoria (67) boi Caprichoso (noite de 26/06) no portão de entrada do Bumbódromo. Fotos: Waldemir R. Costa Jr. Junho, 2011.

O primeiro item dos bumbás a adentrar a arena do Bumbódromo é o apresentador que tem como, entre outros atributos, a função de ser o mestre de cerimônia ao longo de todo o

espetáculo, anunciando e fornecendo informações detalhadas sobre os itens e quadros cênicos das agremiações. O apresentador, conforme o regulamento do Festival, marca assim o início da apresentação de cada bumbá. Depois dele, adentra a arena o levantador de toadas que passa a entoar músicas que compreendem o pano de fundo de todos os quadros cênicos, coreográficos e cenográficos do espetáculo. Essas músicas ajudam a sinalizar os momentos exatos, listados no roteiro de apresentações, marcando, inclusive, os intervalos entre os momentos em que um item deverá entrar ou sair da arena. Em se tratando das alegorias, por exemplo, essas estruturas possuem até cinco minutos para serem montadas na arena, enquanto está sendo tocada uma toada do tipo genérica. Ao longo da montagem da alegoria, o artista de ponta, responsável pela sua confecção, encontra-se munido de um *walkie-talkie* através do qual se comunica com os profissionais que se encontram dentro da alegoria para checar se está tudo pronto. Em caso de a estrutura ainda não estar completamente montada, a referida toada genérica é entoada novamente até que a estrutura esteja completamente pronta para iniciar a sua evolução.

Depois de completamente montada, o artista de ponta repassa a informação a um dos coordenadores da arena que, por sua vez, informa que está tudo pronto para um dos coordenadores da banda musical. A essa altura, ao final da toada genérica, a banda musical passa a entoar a toada referente ao quadro cênico da alegoria. Enquanto isso os trabalhadores posicionados dentro da alegoria ficam atentos para operacionalizarem os movimentos da estrutura e fazerem surgir do módulo central um dado item, no momento em que a toada fizer referência aos elementos retratados cenograficamente. Em decorrência, fogos de artifício ganham os céus de Parintins abrilhantando aquele momento seguido do surgimento de um dado item.

3.5 CONSIDERAÇÕES: DO PENSADO AO PRODUZIDO – O (IN)CESSANTE MUNDO DA CRIAÇÃO ARTÍSTICA DOS BUMBÁS DE PARINTINS

Tem sido complexa a maneira como o “Boi de arena” é planejado, produzido e operacionalizado. A sua fase de concepção ganha corpo no âmbito do Conselho ou Comissão de Artes dos bumbás que compreende um seleto grupo de artistas, responsáveis de pensar e fundamentar as apresentações de Garantido e Caprichoso. Nesta fase de idealização, observa-se tamanha preocupação dos bumbás em referenciar, do ponto de vista científico, os seus trabalhos artísticos recorrendo-se, sobretudo, a visão acadêmica acerca da Amazônia. Conforme apontam Costa e Costa (2008, p.26), o Conselho ou Comissão de Artes constitui-se

na instância de “maior poder deliberativo (para dentro)” nos bumbás de Parintins. E, como tal, possui alto poder de intervir não apenas na concepção artística, como também na produção dos trabalhos e operacionalização das apresentações dos bumbás. Assim, tal instância artística constitui-se no setor principal, revestindo-se de plena autonomia em relação aos demais departamentos, uma vez que as decisões da diretoria, no que diz respeito à produção e funcionalização do espetáculo, são orientadas pelas estratégias definidas naquele setor. Pensar, conceber e estruturar o espetáculo tem sido fruto da experiência com que o Conselho ou Comissão de Artes tem conduzido o “Boi de arena” a cada edição do Festival. Contudo, a intuição ainda é persistente nesta instância dos bumbás, já que a arte ganha corpo quando é idealizada conforme os fundamentos das pesquisas para determinado tema.

A hierarquia de trabalho artístico tem se consolidado a partir da iniciativa do Conselho ou Comissão de Artes, posto que tal setor estabelece as cargas de trabalhos e ainda indica os artistas a serem contratados pela diretoria. Através de seu “diretor de arena” e demais membros “fiscalizadores”, tal instância acompanha o desempenho de seus artistas, observando a criatividade, as inovações, efeitos e plasticidade dos seus trabalhos. Nesse sentido, a indicação de um determinado artista, por parte daquele setor, para a produção de determinado trabalho, está relacionada às inovações e criatividade que ele foi capaz de materializar em conformidade com os fundamentos do projeto. Dessa forma, observa-se, nos bumbás de Parintins, artistas que ganham destaque seja na produção de alegorias para o quadro cênico de um Ritual Indígena, por exemplo, seja na confecção de figurinos de um item individual como, entre outros, uma cunhã-poranga ou um pajé.

Se por um lado, no plano interno da organização interna das agremiações, o Conselho ou Comissão de Artes influencia significativamente nas fases de concepção, produção e operacionalização dos trabalhos artísticos, por outro lado, estas etapas do “Boi de arena” têm sofrido, nos últimos anos, pressões exógenas do Ministério do Trabalho. Os artistas têm a preocupação de confeccionarem seus trabalhos em tempo hábil, visando cumprir as cláusulas do contrato que assinaram junto à diretoria das agremiações. Contudo, esses profissionais situam-se no limiar de conflitos entre as exigências da concepção artística fundamentada pelo Conselho ou Comissão de Artes, e as pressões do Ministério do Trabalho que tem exigido das agremiações o cumprimento dos direitos trabalhistas de sua mão-de-obra artística.

Ainda que o “Boi de arena”, desde a sua concepção a sua produção e funcionalização, passe por intensa racionalização e sistematização, dentro de cada barracão voltado para a

produção alegórica, bem como em todos os imóveis destinados à elaboração de fantasias, constata-se um efervescente e ilimitado mundo da criação, onde há as técnicas, os modos de fazer e as idéias de como se fazer a arte são incessantes. Nos galpões, embora a produção alegórica se encontre no topo da hierarquia de trabalho apresentando, inclusive, subdivisões de tarefas, verifica-se, simultaneamente, uma organização de trabalho flexível no sentido de que todos os profissionais, ainda que com funções específicas, auxiliam-se mutuamente. Essa forma de produzir a arte de forma recíproca estende-se aos QG's de figurinos. É exatamente por força dessas interações que se configuram profissionais polivalentes.

Em Parintins não há apenas os artistas-artesãos que criam e produzem figurinos e cenografias, como também profissionais que, além disso, coordenam uma festa e, entre tantos outros ofícios, pesquisam fundamentam roteiros de espetáculos. São profissionais conhecedores de diversos *savoir-faire* e criadores de técnicas artísticas criadas localmente no âmbito de uma “engenharia artesanal”. Trata-se, aqui retomando-se as postulações de Paul Claval (2001), da cultura como conjunto de saberes, técnicas e, entre outros elementos, conhecimentos. É a cultura como *saber local* no sentido descrito por Clifford Geertz (1997) quem destaca que, para um etnólogo, “as formas do saber são sempre inevitavelmente locais, inseparáveis de seus instrumentos e de seus invólucros” (p.11). Geertz (1997) sustenta que o “processo de atribuir aos objetos de arte um significado cultural, é sempre um processo local” posto que, tomando como exemplo as manifestações de outros lugares, “o que é arte na China ou no Islã em seus períodos clássicos, ou o que é arte no sudeste Pueblo ou nas montanhas da Nova Guiné, não é certamente a mesma coisa, mesmo que as qualidades intrínsecas que transformam a força emocional em coisas concretas... possa ser universal” (p.146). Assim entendendo-se a arte intrínseca aos bumbás Garantido e Caprichoso, como peculiar à cidade de Parintins, cabe analisar se este *saber local*, que é notável pela polivalência de sua mão-de-obra artística projetada, por sua vez, pela vitrine de seus bumbás (o Festival), confere funções urbanas à cidade de Parintins, articulando-a com outras cidades na divisão territorial do trabalho.

CAPÍTULO 4:

DAS “FÁBRICAS DE ESPETÁCULOS” DOS BUMBÁS ÀS REDES DE CIDADES: OS PAPÉIS DE PARINTINS E A ESTRUTURAÇÃO MULTIESCALAR DA REDE URBANA BRASILEIRA

Este capítulo tem como principal objetivo estabelecer uma tentativa de empiricização da rede urbana, em múltiplas escalas geográficas, a partir da influência do trabalho criativo dos artistas-artesãos dos bumbás de Parintins. Busca-se apreender se, desde a década de 1980, vinha se configurando uma rede urbana entre Parintins e outras cidades em decorrência do surgimento da mão-de-obra artística polivalente nos bumbás. Com base nas entrevistas junto aos artistas-artesãos das agremiações, foram estabelecidos três recortes temporais, visando-se apontar os estágios da configuração da rede urbana pelo fator cultural. Destaca-se se a hierarquia de trabalho artístico, configurada nos bumbás, com artesãos de figurinos na base e artesãos de alegorias no topo, conferiu papéis a Parintins, articulando-a a outras cidades na rede urbana regional e supra-regional, com relações do tipo hierárquicas ou não hierárquicas. Para tanto, aponta-se a demanda destes profissionais para além de Parintins, elucidando se as cidades de menor patamar hierárquico absorvem, em grande quantidade, artesãos de figurinos, e as cidades de maior patamar hierárquico retêm, em detrimento destes, os artesãos de alegorias. Na contramão, analisa-se se, nas cidades da base desta hierarquia, os artesãos de figurinos são absorvidos também para uma produção artística diversificada. Nessa perspectiva, aponta-se, especificamente, se os artesãos de figurinos chegam a produzir, sobretudo, alegorias em cidades da Amazônia, inclusive em Parintins, no sentido de preenchimento da demanda por artesãos de alegorias, bem como se estes se encontram, em grande parte do ano, produzindo cenografias e outros trabalhos artísticos nas principais capitais do sul e sudeste do país.

4.1. CRÍTICA AOS ESTUDOS URBANOS E CULTURAIS NA GEOGRAFIA: (DES)CAMINHOS E PERSPECTIVAS

Em estudo anterior (COSTA JÚNIOR & SCHOR, 2010) observou-se, com base em Corrêa (2006), que a temática da rede urbana tem sido recorrente no âmbito da geografia e nas pesquisas de não-geógrafos, desde o século XX, na medida em que sua relevância decorreu “da consciência do significado que o processo de urbanização passou a ter, sobretudo a partir do século XIX, ao refletir e condicionar mudanças cruciais na sociedade” (CORRÊA, 2006, p.16). Com isso, como afirma o autor, a rede urbana constituiu-se, desde então, em condição ou base através da qual tornava-se possível a efetivação da produção, circulação e consumo, de modo que, por intermédio dos meios de comunicação, distintas regiões se articularam, configurando-se uma economia mundial.

Todavia, conforme Corrêa (2007) verifica-se uma carência de discussões sobre a rede urbana a partir do fator cultural, como foi o caso da geografia cultural norte-americana, da

escola francesa de geografia e, inclusive, do movimento que se convencionou chamar de “geografia crítica”, de matrizes marxistas. Na geografia cultural norte-americana, liderada por Carl Sauer, desde 1925, no âmbito da escola de Berkeley, os geógrafos focalizavam a cultura sob a perspectiva do rural, do passado e das sociedades primitivas, culminando com a abordagem de temas como áreas culturais, paisagem cultural, história da cultura e ecologia cultural²⁶, sem, portanto, compreender a cultura na esfera da cidade e, menos ainda, da rede urbana e do processo de urbanização (CORRÊA, 2001 & 2003). Essa lacuna estendia-se à escola francesa de geografia que, até os anos 1960, estudou as regiões culturais tropicais e européias, com ênfase aos gêneros de vida, às expressões e matrizes culturais rurais, além das paisagens agrícolas (CORRÊA, 2007).

Os primeiros esforços, no sentido de entendimento do urbano na relação com a cultura, delinearam-se, na geografia cultural, apenas a partir de 1970, dado o processo de renovação desta linha. Nessa perspectiva, redescobrem-se perspectivas centradas em filosofias do significado (fenomenologia e hermenêutica, por exemplo) e no materialismo histórico, além da retomada de matrizes clássicas da geografia como Carl Sauer e Paul Vidal de La Blache levando a geografia cultural renovada, conforme destacou Corrêa (2007), citando Duncan (2000), a ser denominada como heterotropia epistemológica. Com isso, de acordo com este autor, a paisagem urbana pode ser entendida como marca, matriz cultural e texto²⁷.

Em contrapartida, o fator cultural, por outro lado, não foi incorporado nos estudos de rede urbana de geógrafos e não geógrafos de matrizes marxistas e neo-positivistas. Como destacou Corrêa (2007), na geografia urbana que, até aproximadamente 1970, estudava as formas e as funções urbanas em uma perspectiva positivista e econômico-espacial, não se analisou, por extensão, a relação da cultura com a rede urbana. Para se ilustrar essa lacuna, no texto anterior (COSTA JÚNIOR & SCHOR, 2010), selecionou-se, no âmbito da geografia urbana brasileira, duas perspectivas de estudo da rede urbana (ReCiMe²⁸ e NEPECAB²⁹) e uma terceira linha no âmbito da geografia neopositivista (IBGE).

²⁶ Wagner e Mikesell (2003) assim definem estes temas: a área cultural consiste na delimitação espacial das manifestações culturais; a história da cultura reporta-se às características dos grupos apreendidas no tempo e no espaço; ecologia cultural compreende o entendimento de como se processam, historicamente, ações humanas na fauna e flora; o tema paisagem cultural diz ao conteúdo geográfico de uma área ou complexo geográfico que reúne escolhas e mudanças feitas pelo homem. A princípio, a noção de paisagem cultural fora introduzida por Carl Sauer a partir da perspectiva morfológica.

²⁷ Nestes termos, com base em Corrêa (2007), a paisagem da cidade pode ser lida ou interpretada, simultaneamente, como expressão ou portadora de formas simbólicas e de significados inerentes a determinada cultura, mediante a qual influencia, ao mesmo tempo, na transformação cultural de outras cidades.

²⁸ Rede de Pesquisadores sobre Cidades Médias.

Na metodologia do IBGE, constatou-se uma preocupação em identificar, desde 1966, os centros urbanos, a hierarquia urbana e, pela articulação entre os centros identificados, as áreas de influências, considerando-se a distribuição de bens e serviços. Na década de 1970, o IBGE definiu o fator demográfico como variável de classificação de cidades médias, de modo que, naquela década, estas cidades seriam as que comportariam de 50.000 a 250.000 habitantes (SPOSITO, 2001). Esse intervalo de classificação, no ano 2000, subiu para 100.000 a 500.000 habitantes, em virtude do crescimento populacional verificado no Brasil. Visando-se caracterizar a rede urbana da calha Solimões-Amazonas, o NEPECAB estabeleceu uma metodologia inovadora em 2006, a partir de variáveis de ordem histórica, econômica, social e de funcionalidade, porém sem desconsiderar a variável demográfica, partindo do argumento de que, a caracterização da rede urbana na Amazônia não é quantitativa em termos demográficos, mas relacional no que se refere à atuação que as cidades desenvolvem na rede (SCHOR, COSTA & OLIVEIRA, 2007 & 2009; OLIVEIRA & SCHOR, 2008 & 2010).

A utilização do critério populacional, apenas, para caracterizar as cidades médias mostrou-se insuficiente também para a ReCiMe que, desde 2006, tem empreendido pesquisas para compreender como estas cidades tiveram os seus papéis redefinidos por transformações econômicas delineadas com a passagem do sistema fordista para o de acumulação flexível. Para tanto, mediante uma parceria entre pesquisadores de universidades chilenas, argentinas e brasileiras, a ReCiMe tem estabelecido uma série de variáveis econômicas e sociais distribuídas em eixos de análise como *Ramos de atividades econômicas representativas da atuação dos novos agentes econômicos (I)*, *Dinâmica populacional e mercado de trabalho (II)*, *Equipamentos e infra-estruturas (III)* e *Condições de Moradia (IV)* (ReCiMe, 2007; SPOSITO *et al.*, 2007).

Em que pese as diferenças teórico-metodológicas e de escalas na análise dessas metodologias, como ressaltado anteriormente (COSTA JÚNIOR & SCHOR, 2010), o fator cultural se fez ausente nesses estudos, não se constatando a incorporação de nenhuma variável cultural para a caracterização da rede urbana. A contribuição teórica, neste sentido, é recente e foi formulada por Corrêa (2007) no trabalho que versa sobre “A Geografia cultural e o urbano”. Neste texto, o autor destaca que a rede urbana é, simultaneamente, condição e expressão cultural (CORRÊA, 2006a). Esse desafio impõe pelo menos três questões: Sobre qual recorte espaço-tempo se debruçar e quais as articulações entre as escalas de tempo e

²⁹ Núcleo de Estudos e Pesquisas das Cidades da Amazônia Brasileira.

espaço? Nesse recorte, quais as variáveis culturais a serem incorporadas? Como empiricizar a estruturação da rede urbana a partir de variáveis culturais baseando-se no recorte espaço-tempo estabelecido? Este capítulo tem como principal objetivo estabelecer uma tentativa de empiricização da rede urbana, em múltiplas escalas geográficas, a partir da influência do trabalho criativo dos artistas-artesãos dos bumbás de Parintins. Busca-se apreender se, desde a década de 1980, vinha se configurando uma rede urbana entre Parintins e outras cidades em decorrência do surgimento da mão-de-obra artística polivalente nos bumbás.

4.2. A REDE URBANA BRASILEIRA E OS PAPÉIS DE CIDADES NO PERÍODO CONTEMPORÂNEO: ESBOÇANDO CONTEXTOS E APONTAMENTOS

Ao se propor uma discussão sobre a rede urbana partindo-se do fator cultural, torna-se relevante analisar como se configura esta forma espacial no atual contexto de mudanças. Para tanto, recorre-se às reflexões sobre a rede urbana brasileira, visando-se extrair elementos fundamentais que possibilitem (re)interpretá-la quando da inserção, nesta análise, do fator cultural.

Roberto Lobato Corrêa (2001) destacou que a rede urbana brasileira, até a primeira metade do século XX, era caracterizada por, entre outros aspectos, uma “relativamente pequena complexidade funcional de seus centros” (p.360). À exceção de áreas próximas da capital paulista, onde já haviam centros industriais surgidos na década de 1950, após a política de industrialização brasileira, havia no país, segundo o autor, uma tímida divisão territorial do trabalho em que os centros urbanos, além de serem caracterizados como lugares centrais, marcavam uma hierarquia urbana e desempenhavam funções de comercialização e beneficiamento de produtos rurais.

Essa inexpressiva complexidade funcional se delineava num contexto em que as interações espaciais³⁰ eram eminentemente regionais, isto é, ocorriam no interior de regiões funcionais, cujas metrópoles regionais articulavam-se por meio de estradas. Em outros termos, como descreve o autor, o padrão da rede urbana brasileira caracterizava-se como “um conjunto de redes regionais christallerianas ou dendríticas” (CORRÊA, 2001, p.362). Nesse contexto, segundo Sposito *et al.* (2007), o desenvolvimento industrial associava-se às grandes

³⁰ O mesmo autor, em texto publicado anteriormente, define as interações espaciais como “um amplo e complexo conjunto de deslocamentos de pessoas, mercadorias, capital e informação sobre o espaço geográfico”, podendo “apresentar maior ou menor intensidade, variar segundo a frequência de ocorrência e, conforme a distância e direção, caracterizar-se por diversos propósitos e se realizar através de diversos meios e velocidades”. Simultaneamente, as interações são “parte integrante da existência (e reprodução) e do processo de transformação social” (CORRÊA, 1997, p.279-280).

metrópoles nacionais (São Paulo e Rio de Janeiro), uma vez que nestas cidades os grandes conglomerados industriais e empresas de porte médio faziam suas escolhas locacionais, enquanto as cidades médias tinham seus papéis de intermediação mais orientados pelo consumo do que pela produção industrial.

A rede urbana que se estabelecia no Brasil era marcadamente hierárquica, com centros urbanos desempenhando papéis nas respectivas áreas ou regiões de influência. Dessa forma, tinha-se uma sólida tradição de estudo de rede urbana na geografia, como ressaltou Corrêa (2006), a partir das relações entre a cidade e a região. Sposito (2007) aprofunda esse debate ao destacar que, comumente, associavam-se os papéis regionais às cidades médias, chamadas, por vezes, de cidades regionais. Estas cidades, segundo a autora, comandariam as cidades pequenas na respectiva área ou região, bem como estabeleciam relações de intermediações entre estas e as cidades grandes, das quais ambas (as cidades médias e pequenas) eram tributárias. A mesma autora, em texto mais recente (SPOSITO, 2010) sustenta que essa perspectiva de estudos debruçava-se sobre teorias como as de Christaller e Losch que consideravam o espaço “apenas como um suporte homogêneo ou neutro para os fluxos de pessoas e mercadorias”, embora tais perspectivas expressassem a “constatação de que as articulações entre as cidades se estabeleciam a partir de uma relação entre o tamanho delas e a distância que as separava, tendo em vista a importância dos transportes para a definição da natureza e da intensidade das relações entre as pessoas” (p.54).

Outra via de estudo para a relação entre as cidades médias e pequenas tem sido o da relação entre cidade e campo, perspectiva esta que, segundo Sposito (2010), também priorizava as estradas e os transportes e a premissa de que as relações de influência entre as cidades ocorriam numa dada região. Em outro ensaio (SPOSITO *et al.*, 2007) a autora sustenta que a hierarquia urbana se configurava a partir das possibilidades técnicas dos sistemas de circulação estruturados como suporte ao desenvolvimento do capitalismo, desde o século XIX, cujos papéis de cidades médias eram advindos da situação geográfica, isto é, a proximidade com infra-estruturas de transportes que tinham, bem como da importância político-administrativa que assumiam. Para a autora, a importância das cidades médias era, e ainda é, oriunda da relação com a área sobre a qual exercem influência, na medida em que na direção destas cidades ocorrem deslocamentos de pessoas para o consumo de bens e serviços. Nesse sentido, as estruturas hierárquicas estabelecidas entre as cidades eram e ainda são marcadas pelas relações de proximidade (em distância física e temporal), de modo que as

idades médias integram um espaço contíguo que se estrutura como área ou região (SPOSITO *et al.*, 2007; SPOSITO, 2001).

Em virtude das profundas transformações econômicas desenhadas a partir de 1970, contudo, as perspectivas de estudos acerca dos papéis de cidades em uma rede urbana, enquadradas em clássicas vias (cidade e campo, e cidade e região), tomando-se por parâmetro os deslocamentos materiais e as áreas de influências das cidades, passaram a ser relativizadas e discutidas sob uma nova roupagem. Para Sposito (2010), graças aos avanços com os incrementos dos novos sistemas de informática somados ao desenvolvimento científico, no que Milton Santos (1996) denominou de meio técnico científico-informacional, disseminaram com maior rapidez as informações, os valores culturais e práticas sociais, ampliando as relações econômicas a nível global e, sobretudo, redefinindo a divisão internacional do trabalho, conformando, pois, uma economia global. Para Corrêa (2001), a inserção do Brasil nessa divisão internacional do trabalho trouxe uma série de transformações como, entre outras, a industrialização com a qual veio à tona: a ampliação e diversificação da produção de bens e consumo durável e não-durável; o aumento da população urbana e incremento de novo comportamento urbano marcado por novos padrões de consumo; aumento da estratificação social com repercussões na esfera do consumo; melhorias dos meios de circulação que tornaram mais rápidas as interações espaciais de mercadorias, pessoas, informação e capital; industrialização do campo; e mudanças no setor de distribuição atacadista e varejista.

Sposito *et al.* (2007) aprofunda a análise sobre as cidades médias neste contexto de mudanças da rede urbana. Para a autora, a passagem do sistema de acumulação fordista para o de acumulação flexível, implicou na deslocalização das unidades de produção industrial das áreas metropolitanas (típicas do fordismo) para cidades de menor patamar na hierarquia urbana (identificadas com a produção flexível) como as cidades médias que, em grande maioria, ao reunirem situação geográfica favorável, em se tratando dos meios de comunicação materiais e imateriais, e boa qualidade de vida, constituem-se como propícias para receberem tais unidades produtivas, aumentando o mercado de trabalho para os profissionais qualificados que nelas se instalam. Com a melhoria e diversificação dos sistemas de transporte e telecomunicações acompanhadas da diminuição dos preços de circulação de bens e serviços, facilitou-se a mobilidade territorial, o que acrescido com a difusão de imagens e valores pelas novas mídias que, por sua vez, aumentam o consumo e influenciam na expansão territorial de empresas, por exemplo, reforçou, por um lado, o papel das cidades médias na oferta de bens e serviços para as cidades de diferentes tamanhos e, por outro, diversificou os

papéis destas cidades no que se refere ao setor de comércio e serviços (SPOSITO *et al.*, 2007). Todavia, como continua a autora, o grande avanço do papel das cidades médias, no campo comercial e de serviços, tem residido no consumo de bens e serviços especializados da modernização agropecuária.

Nesse sentido, como sustenta a autora (SPOSITO, 2001), as relações entre as cidades deixaram de ser apenas hierárquicas, de modo que as cidades de diferentes portes passaram a se articular em redes urbanas de distintos contextos de formação histórica. Em outros termos, além de hierárquicas, as relações entre as cidades passaram a ser também do tipo horizontal e vertical ou transversal em virtude de uma combinação complexa e contraditória de fluxos entre cidades de diferentes níveis, culminando numa sobreposição de redes (SPOSITO, 2001). Sposito *et al.* (2007) atribui essa nova configuração às melhorias dos sistemas de transportes e comunicação que, somadas com os seus baixos custos, além da situação geográfica das cidades médias (proximidade com infra-estruturas de transporte), ensejaram uma diversificação dos papéis destas cidades, implicando em complexidade espacial no nível regional e supra-regional.

No plano regional, as relações das cidades médias delinearam-se em escala horizontal, na medida em que, conforme a autora, elas mantiveram os papéis de oferta de bens e serviços para as cidades e áreas em seu entorno, cuja proximidade, além de perdurar como fator primordial, foi ampliada com cidades menores ou áreas rurais. A autora também destaca que os fluxos aí desenhados geraram um espaço de “continuidade territorial” com o formato de “área”. Nessa área, foram sobrepostos múltiplos fluxos de bens e serviços sofisticados que, oferecidos pelas cidades médias, desenharam relações em escala vertical. Estas cidades se tornaram concorrentes de outras, de mesmo ou superior patamar hierárquico, ao mesmo tempo em que se estabeleceram relações de complementaridade entre elas, culminando numa configuração de múltiplas “redes” com “descontinuidade territorial” (SPOSITO *et al.*, 2007). Simultaneamente, por meio das cidades médias, desenharam-se, como sustenta a autora baseando-se em Haesbaert (1999), relações entre regiões que configuraram “redes regionais”, cuja complexidade espacial é oriunda de relações econômicas com redes em múltiplas escalas que podem ir da escala regional à internacional, combinando áreas e eixos e continuidade com descontinuidade territorial.

As reflexões estabelecidas por Sposito (2001, 2010), Sposito *et al.* (2007) e Corrêa (2001) ajudam a esboçar os contextos de configuração da rede urbana no período

contemporâneo, elucidando que a rede urbana brasileira não pode mais ser caracterizada como sendo apenas do tipo dendrítico ou christalleriano, ou seja, hierarquicamente estruturada no contexto regional, onde as interações entre as cidades menores seriam mediadas pelas metrópoles ou ainda entre cidades regionais, que seriam as cidades médias, e as de maior patamar hierárquico. Ademais, houve uma sobreposição de redes tanto do tipo hierárquicas quanto não hierárquicas com cidades de diferentes patamares hierárquicos se interligando por meio dos fluxos com as cidades pequenas ou grandes, na mesma ou em redes urbanas distintas, podendo ir da escala regional à internacional como aponta Sposito (2001).

Contudo, quando se analisa a rede urbana da Amazônia, onde predominam os rios como meios pelos quais as cidades desenvolvem entre si interações espaciais de pessoas, bens e serviços, questiona-se se estas múltiplas escalas de configuração da rede urbana não seriam resultado também do fator cultural, quando se focaliza o papel desenvolvido por Parintins na rede. Em outras palavras, em que pese de forma, predominante, na configuração da rede urbana, o teor econômico das reflexões dos referidos autores, caberia apontar se a cidade de Parintins possui centralidade resultante do fator cultural, destacando se este fator tem alguma relação com a rede urbana complexa que se estabelece. Para tanto, propõe-se verificar se o trabalho criativo dos artesãos dos bumbás conferiu interações espaciais de produção, gestão e distribuição, estabelecendo uma hierarquia urbana como expressão da hierarquia de trabalho artístico que se desenha nos bumbás e, simultaneamente, articulando-a com cidades de mesmo ou de diferentes patamares hierárquicos (metrópoles e cidades pequenas) na mesma ou em redes urbanas, logo, em múltiplas escalas geográficas.

4.3 CULTURA E PAPÉIS DE CIDADES: PARINTINS COMO “CIDADE DE PONTA”

Segundo Corrêa (2001), a rede urbana é, por um lado, um conjunto de centros urbanos articulados, decorrente de processos gerados por agentes sociais, constituindo-se, por outro lado, em condição social mediante a qual se realizam as condições de existência, dizendo respeito à produção, circulação e consumo, além das relações sociais. Assim, como propõe o autor, a rede urbana, enquanto reflexo e condição social, é inerente às dinâmicas e ritmos distintos, em um dado contexto espaço-temporal, que lhes são tanto oriundos de fatores externos como de fatores internos, relacionados às ações dos agentes sociais. Em virtude dessa dinâmica, circunscrita a cada contexto espaço-temporal, alteram-se não apenas o tamanho, densidade e funções dos centros urbanos como também, e por sucessão destas transformações, a natureza, a intensidade e o alcance espacial das interações modificando, em

outro plano, a própria configuração da rede urbana (CORRÊA, 2001). Dessa forma, como Corrêa (2006b) destaca, em estudo posterior, a rede urbana resulta de uma combinação desigual das instâncias da totalidade social que se materializaram em períodos distintos. Sposito (2006) também já havia reiterado a importância da relação espaço-tempo quando se busca analisar, por exemplo, o papel das cidades médias em uma rede urbana, posto que, neste desafio, o recorte temporal da análise é apenas o ponto de partida. Partindo desses pressupostos, questiona-se: sobre quais recortes temporais a serem estabelecidos para se apreender as interações espaciais e as respectivas escalas geográficas que emanam da relação entre Parintins na rede urbana quando considerada a cultura?

Conforme o capítulo 2, deste trabalho, constatou-se que, no período do “Boi de Rua”, havia uma configuração específica de trabalho artístico voluntário por iniciativa de brincantes, não-brincantes (incluindo-se aí as costureiras) e os “donos” dos bumbás, voltados para a produção de figurinos, nas próprias casas, cujos padrinhos custeavam a brincadeira. Dado que a rivalidade se ampliou ao longo do espaço urbano de Parintins, já nas primeiras décadas do século XX, os bumbás passam a se organizar, visando-se evitar conflitos territoriais entre si, como era comum ocorrer nas ruas quando estes folguedos se encontravam. Com isso, sucederam-se as primeiras edições do Festival Folclórico de Parintins já na década de 1960, nas arenas, em quadras poliesportivas e, mais tarde, nos tabladões de madeira. Logo, a disputa transmutou-se para o campo da competição estética, mediante a escolha do bumbá que, tendo se apresentado artisticamente “melhor”, era consagrado como campeão. Com isso, houve os primeiros esforços dos bumbás em apresentarem cada vez mais espetáculos primorosos.

O crescimento da rivalidade, por outro lado, operou estreitos vínculos com o mercado, levando-os a se organizarem como pessoas jurídicas para obterem apoio financeiro junto aos primeiros mecenas da festa, pois o luxo que vinham alcançando passou a exigir maciço investimento financeiro. Desencadeou-se com isso o início de uma sistematização da brincadeira e, paralelamente, fontes de capital humano já vinham sendo formados, quais sejam brincantes se especializando no ato de produzirem sua própria fantasia, bem como também, por iniciativa de Jair Mendes, desencadeando-se a formação dos primeiros artistas-artesãos de alegorias. Até a década de 1980, o trabalho tanto de figurinos quanto de alegorias caracterizava-se predominantemente como voluntário, de modo que os brincantes foram se tornando artesãos, no ato de comandarem o processo produtivo, sob designação de membros da diretoria dos bumbás. Paralelamente, alguns destes artesãos foram deixando a produção de figurinos para se dedicarem à confecção de alegorias. Passaram a surgir auxiliares voluntários

a estes artistas-artesãos de alegorias, oriundos da comunidade, sem ou com alguma habilidade artística. Além disso, alguns dos auxiliares de artesãos de figurinos e de alegorias foram se tornando artesãos, no sentido de serem incumbidos de comandarem a produção de figurinos ou ainda de alegorias. Já na década de 1990, com o aumento das cotas de patrocínios, bem como pela ampliação e padronização da produção artística, os artistas-artesãos brincantes passam a deixar de brincar para apenas produzir a arte de forma assalariada. Os artesãos de alegorias passam também a se assalariar. O trabalho passa a ser deslocado das casas para lugares próprios ou ainda em depósitos alugados pelos bumbás. Da escolinha de arte Ir Miguel de Pascalle, houve novos incrementos de capital humano, face ainda ao ingresso de pessoas leigas nos barracões que foram aprendendo técnicas artísticas com o artista de ponta. No ano 2000, desencadeou-se esta mesma forma de mão-de-obra artística nos bumbás, porém se somando a outras como, por exemplo, a escolinha de Artes do Caprichoso que passou a formar uma nova geração de capital humano.

Nesse sentido, pode-se dizer que, nas últimas três décadas, houve uma ampliação da quantidade de recursos humanos polivalentes voltados para a produção artística em Parintins, bem como um aperfeiçoamento da arte aí produzida. É difícil saber com precisão a quantidade de artesãos que Parintins possui, posto que tal informação, por exemplo, não é disponível em bancos de dados do IBGE e de outras instituições públicas. Contudo, por diversas ruas de Parintins constata-se que se trata de uma cidade repleta de profissionais criativos da arte. O designer Hans Donner chegou mesmo a dizer que Parintins possui “a maior concentração de artista por metro quadrado do Brasil”³¹. Em que pese o exagero desta afirmação no sentido de que é difícil se comparar a extensão territorial desta mão-de-obra artística em Parintins com áreas com urbanização intensa, é possível afirmar que, fazendo-se uma analogia à expressão “artista de ponta”, esta cidade possui, sem dúvida, um acúmulo territorial de recursos humanos polivalentes e criativos no que se refere à produção artística. Trata-se, como salientado, de uma cidade com profissionais que dominam pelo menos três ofícios do ramo da arte como pintura, desenho, soldas de articulação para robótica de alegorias, pastelagem, decoração, música, canto e dança, além de ramos como soldas voltadas para trabalhos de estruturas artísticas, e até pesquisa e fundamentação de roteiros para festas.

³¹ Em Parintins este lema espalhou-se de tal modo que a população o utiliza com orgulho. Em vários livros (VALENTIM & CUNHA, 2005, por exemplo) e entrevistas feitas junto aos artistas dos bumbás, a expressão é lembrada.

Por outro lado, esta mão-de-obra artística, por ser polivalente, torna-se mais competitiva em outras cidades. Os artistas, e mesmo os seus auxiliares, diferentemente de como ocorre, por exemplo, no sul e sudeste do país, onde um profissional é contratado para produzir um trabalho específico, por dominar ou ser especializado apenas naquele ramo da arte, fecham contratos de trabalho por empreitada, isto é, num mesmo contrato negociam a execução de mais de um serviço como, por exemplo, escultura, pintura, desenho e, sobretudo, soldas de articulações para mecânica de alegorias. Em outras palavras, estes profissionais são competitivos porque dominam uma “engenharia artesanal”.

Trata-se de um capital social, em franca consolidação delineada desde a década de 1980 e, sobretudo, 1990 quando a meta das agremiações é a busca incessante pelo profissionalismo de seus espetáculos, o que permitiu estabelecer justamente, ao longo destas três fases de formação de recursos humanos para produção artística, interações espaciais entre Parintins e diversas cidades da região norte e, sobretudo, sul e sudeste do país. Nesse sentido, a polivalência desta mão-de-obra artística confere a Parintins, na divisão territorial do trabalho, papéis urbanos de *produção* de bens simbólicos e culturais diversos, bem como também de *distribuição* destes objetos, e ainda de *gestão ou organização* de eventos.

Considerando que a mão-de-obra artística parintinense se configurou, sobretudo, nos últimos trinta anos, logo, questiona-se se de 1980 para cá já vinham sendo estabelecidas, concomitantemente, interações espaciais entre Parintins e outras cidades no tocante à produção e distribuição de objetos, e gestão de manifestações culturais. Dessa forma, estabelecem-se três recortes espaço-temporais de análise (1980-1989; 1999-1999; 2000-2009), visando-se apreender a relação de Parintins com outras cidades. Para cada período, espacializa-se as articulações de Parintins com outros centros urbanos por variáveis como alegorias e figurinos, concomitantes aos fluxos de profissionais específicos.

Pretende-se verificar se a hierarquia de trabalho artístico que se configurou ao longo destes trinta anos tem expressado uma hierarquia urbana, com cidades de maior patamar hierárquico, sobretudo, no sul e sudeste do país demandando e retendo “artistas de ponta” voltados para a produção de alegorias, enquanto as cidades da região norte retendo artesãos de indumentárias voltados à esta mesma produção. Torna-se relevante, principalmente quando se visa apontar as relações do tipo hierárquicas e não hierárquicas entre Parintins e outras cidades, estabelecer, para cada período, as médias de fluxos de mão-de-obra artística, para se apreender as articulações e múltiplas escalas da rede urbana. O quadro abaixo (06)

exemplifica como se procedeu à extração dos dados das entrevistas para espacialização da rede urbana, considerando-se os trabalhos artísticos produzidos pelos artistas de alegorias dos bumbás nas respectivas cidades na década de 1990.

Quadro 06: Síntese de dados das produções artísticas desenvolvidas fora de Parintins pelos artistas de alegorias (1990-1999)

Artista	Cidade de destino (ano) e trabalhos artísticos
Algles Ferreira	Rio de Janeiro-RJ (1997): artista (auxiliar) na produção alegórica da escola de samba Salgueiro. São Paulo-SP (1998): artista (auxiliar) na produção alegórica da escola de samba Nenê de Vila Matilde.
Emerson Brasil	Santarém-PA (1999): artista (principal) de figurinos no Sairé. Juruti-PA (1999): artista (principal) de figurinos de itens no Festribal.
Glaucivan Silva	Rio de Janeiro-RJ (1999): artista (principal/ auxiliar) na produção alegórica das escolas de samba Salgueiro, Portela, Viradouro e Tradição.
Jorge Carvalho	Manaus-AM (1997): artista (principal) de alegorias de escolas de samba. São Paulo-SP (1998): artista (principal) de alegorias da escola X9. Rio de Janeiro-RJ (1999): artista (principal) de alegorias da Salgueiro.
Oséias Bentes	Brasília-DF (1997): artista (principal) de alegorias de apresentação dos bumbás no estádio Mané Garrincha.
Rossy Amoedo	Rio de Janeiro-RJ (1997): artista (auxiliar) na confecção de alegorias da escola de samba Salgueiro. Santarém-PA, Juruti-PA e Mancapuru-AM (1997-1999): artista (auxiliar) na produção de alegorias para o Sairé, Festribal e Festival de Cirandas.
Karu Carvalho	Rio de Janeiro-RJ (1994, 1997-1998): artista (principal) da produção de alegorias para escolas de samba (Beija-Flor, Viradouro e Portela).
Rogério Azevedo	Juruti-PA (1998-1999): artista (principal) de indumentárias e alegorias para o Festribal. Santarém-PA (1999): artista (principal) de fantasias e alegorias do Sairé.
Teco Mendes	Manaus-AM (1996-1997): artista (principal) de carros alegóricos da escola de samba Vitória Régia.
Amarildo Teixeira	Santarém-PA (1990): artista (principal) de fantasias e carros alegóricos para escolas de samba. Manaus-AM, Rio de Janeiro-RJ e São Paulo-SP (1993-1999): artista (principal) de carros alegóricos para escolas de samba.
Antônio Cansanção	Manaus-AM e São Paulo-SP (1990-1991): artista (principal) de carros alegóricos para escolas de samba.
Francinaldo Guerreiro	Manaus-AM (1996-1997): artista (auxiliar) na confecção de carros alegóricos de escolas de samba, a exemplo da Balaku-Blaku. São Paulo-SP (1998-1999): artista (principal) de alegorias para escolas de samba como Leandro de Itaquera, Unidos do Tucuruvi e Tom Maior. Autazes-AM (1998-1999): artista (principal) de alegorias.

Ito Teixeira	Rio de Janeiro-RJ (1994): artista (principal) de alegorias para escola de samba Beija Flor.
Jonathan Marinho	Autazes-AM (1995): artista (principal) de alegorias. Manaus-AM (1996-1998): artista (principal) de carros alegóricos de escolas de samba. São Paulo-SP (1999): artista (principal) de carros alegóricos para escolas de samba, além de decorações de aniversário, casamento e de natal.
José Trindade	Manaus-AM (1998-1999): artista (principal) de carros alegóricos da escola de samba “A Grande Família”, “Sem Compromisso” e Mocidade do Coroado. Rio de Janeiro-RJ (1998-1999): artista (principal) de carros alegóricos para as escolas de samba Grande Rio e Caprichosos de Pilares.
Júnior de Souza	São Paulo-SP (1998): artista (principal) de carros alegóricos para a escola de samba X-9 Paulistana. Rio de Janeiro-RJ (1996): artista (principal) de carros alegóricos da escola de samba Viradouro. Santarém-PA (1999): artista (principal) de alegorias. Manaus-AM (1999): decoração de palcos para o Carnaboi e Boi Manaus.
Júnior Feijó	São Paulo-SP e Rio de Janeiro-RJ (1998-1999): artista (auxiliar) na produção de alegorias para escolas de samba.
Marialvo Brandão	Manaus-AM (1994-1997): artista (principal) de carros alegóricos para a escola de Balaku Blaku. São Paulo-SP (1998-1999): artista (principal) de carros alegóricos para escolas de samba.
Vandir Santos	Manaus-AM (1990-1993): artista (principal) de carros alegóricos da escola de samba Mocidade Independente de Aparecida. Década de 1990: Manacapuru-AM – artista (principal) de alegorias para Festival de Cirandas; Presidente Figueiredo-AM – artista (principal) de cenário para o Encontro Nacional do Turismo; Santarém-PA – artista (principal) de alegorias para o Sairé; Maués-AM – artista (principal) de cenários alegóricos para a Festa do Guaraná; Manaus-AM (1999): artista (principal) do cenário para o show da virada do século, organizado pela Rede Amazônica na Praia da Ponta Negra.
Zilcson Reis	São Paulo-SP (1999): artista (principal) de carros alegóricos para escolas de samba. Juruti-PA (1999): artista (principal) de alegorias para o Festribal. Santarém-PA (1999): artista (principal) de alegorias para Festa dos Botos.

Fonte: Entrevistas com os artistas de Garantido e Caprichoso. Parintins, abril-junho de 2011. Org.: Waldemir Costa Jr.

Para efeito de análise, toma-se como exemplo o quadro (06), referente à sistematização das entrevistas junto aos artistas de alegorias para espacialização da rede urbana no período de 1990-1999. Trata-se de uma síntese das histórias sobre como tais profissionais começaram suas carreiras artísticas nos bumbás Garantido e Caprichoso. Essa

síntese reúne, em cada linha da primeira coluna, o nome de cada artista entrevistado. Nas linhas correspondentes a cada um destes profissionais, na segunda coluna, listam-se as produções artísticas, desenvolvidas por eles nas respectivas cidades seguidas do ano. Do mesmo modo, como se procedeu à sistematização das entrevistas tanto destes profissionais quanto dos artistas de figurinos, foram realizadas sínteses referentes aos períodos de 1980-1989 e 2000-2009.

Cabe salientar aqui outra dificuldade metodológica. Alguns artistas demonstraram dificuldade em relatar com precisão as cidades, bem como o período, em que desenvolveram outras produções artísticas. Buscou-se ao longo das entrevistas, levantar essas informações na carteira de trabalho destes profissionais o que, contudo, se revelou inviável posto que os artistas não trabalham de carteira assinada fora de Parintins. Soma-se ainda a dificuldade de alguns profissionais em recordar em que manifestações culturais se envolveram quando da produção de determinado tipo de produção artística.

O quadro (06) aponta ainda que alguns profissionais, a exemplo de Rogério Azevedo, chegaram a produzir alegorias e fantasias em cidades como Juruti-PA e Santarém-PA, quando ainda eram figurinistas em Parintins. Os dados referentes à trajetória profissional do artista Jonathan Marinho, apontam para o fato de que os artesãos de alegorias chegam a confeccionar, em outras cidades, além dos trabalhos alegóricos, obras de artes em geral como esculturas, cenários para shows e até decorações de festas. Em decorrência disso, houve a necessidade de melhor sistematização dos dados, posto que, até então, a síntese agregava todas as informações referentes à produção artística em geral. A tabela (01) demonstra o próximo procedimento metodológico adotado, com referência ao quadro anterior (06).

Tabela 01: Número de fluxos dos artistas de alegorias dos bumbás para produção alegórica por cidade de destino/ ano (1990-1999)

Cidade de destino	Fluxos de mão-de-obra artista ao ano											Média (f/a)
	1990	91	92	93	94	95	96	97	98	1999	Total (fluxo)	
Manaus	2	2	1	2	2	2	5	6	3	2	27	2,7
Rio de Janeiro	0	0	0	1	3	1	2	4	4	5	20	2,0
São Paulo	1	1	0	1	1	1	1	1	7	6	20	2,0
Juruti	1	0	0	0	0	0	0	1	2	3	07	0,7
Manacapuru	0	0	0	0	0	0	0	1	1	1	03	0,3
Santarém	2	0	0	0	0	0	0	1	1	4	08	0,8

Autazes	0	0	0	0	0	1	0	0	1	1	03	0,3
Brasília	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	01	0,1
Maués	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	01	0,1

Fonte: Entrevistas com os artistas de Garantido e Caprichoso. Parintins, abril-junho de 2011. Org.: Waldemir Costa Jr.

A tabela (01) quantifica os dados do quadro (06) considerando apenas a quantidade de vezes que os artistas saíram de Parintins para produzir, especificamente, alegorias. Esta contagem foi realizada também em relação ao quadro síntese referente a cada um dos períodos que restavam (1990-1999 e 2000-2009), observando-se para que cidade e em que ano cada profissional se deslocou para confeccionar alegorias. Sendo assim, quando se toma, por exemplo, a tabela (01) referente aos dados do quadro (06), na primeira coluna (à esquerda), encontra-se as cidades de destino e, nas colunas seguintes, a quantidade de fluxos de mão-de-obra artística deslocados para estas cidades, por respectivo ano. Após esta contagem, efetuou-se, na penúltima coluna, o total de fluxos ao ano (f/a) por cidade. De posse desse quantitativo, foi calculada a média de fluxos de mão-de-obra ao ano, para cada cidade e dentro de cada recorte temporal (1980-1989, 1990-1999 e 2000-2009), dividindo-se por 10 o total de fluxos por ano e cidade, visto que cada recorte temporal tem o intervalo de 10 anos.

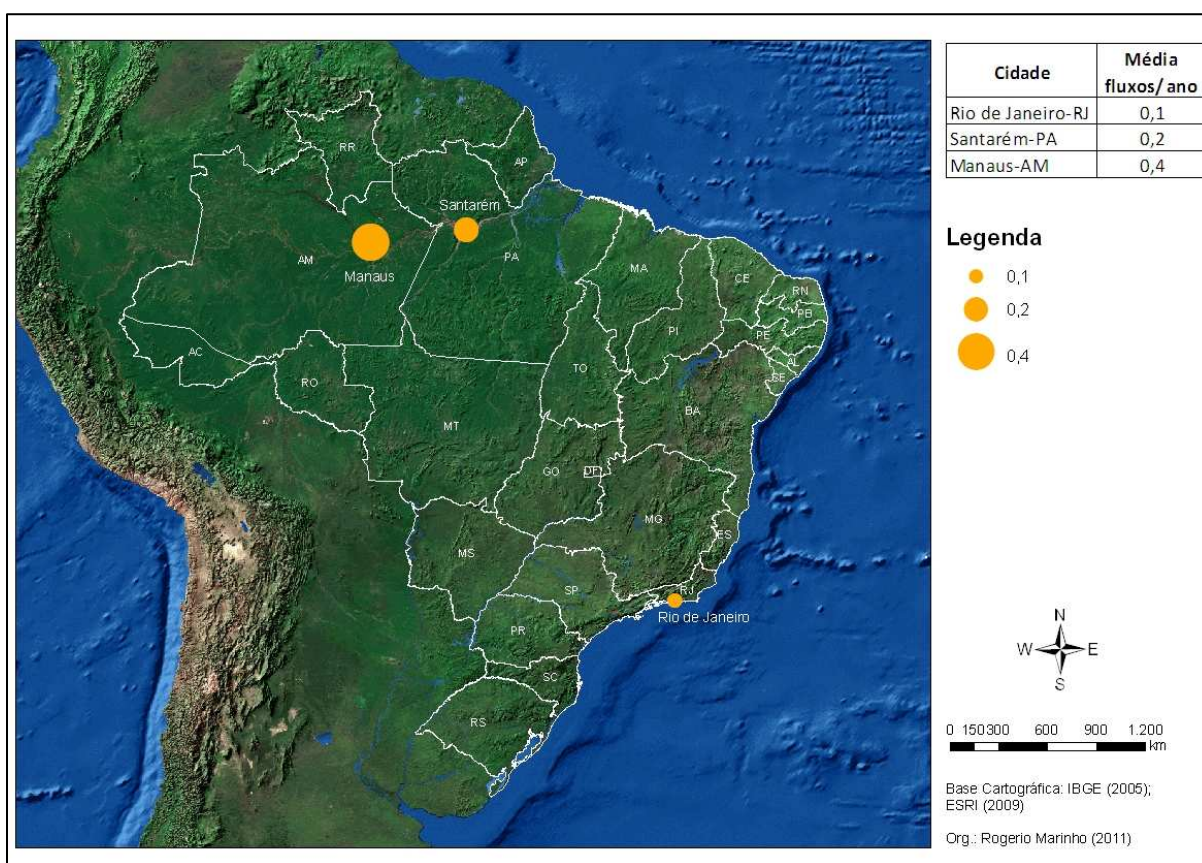
Repetiu-se tal procedimento metodológico quanto aos dados das entrevistas realizadas junto aos artistas de figurinos, focalizando-se tanto a produção de fantasias quanto a de alegorias nos recortes temporais de 1990-1999 e 2009. Neste ponto, cabe ser feita uma ressalva. As entrevistas apontam que, no período de 1980-1989, fase em que a hierarquia de trabalho artístico começava a se desenhar nos bumbás de Parintins, os profissionais dedicados à produção alegórica, em Garantido e Caprichoso, chegavam, por vezes, a confeccionar fantasias em outras cidades. Daí não ter sido estabelecida uma espacialização específica dos fluxos de artistas de figurinos dedicados à produção de fantasias em outras cidades para o recorte temporal de 1980-1989, posto que, em nenhum dos relatos, constata-se que eles já eram exportados, no mesmo período, para confeccionarem indumentárias.

De todo modo, o estabelecimento desta forma de sistematização dos dados, pautada no cálculo da média de fluxos de mão-de-obra artística por cidade, dentro de cada recorte temporal, tem razão de ser dada a meta de se averiguar se a hierarquia de trabalho artístico, consolidada nos bumbás de Parintins, tem expressado uma hierarquia urbana por conta dos fluxos de artistas polivalentes em direção às cidades que os demandam. Assim, pôde-se inquirir em que níveis de intensidade determinadas cidades, tanto na escala local quanto na

esfera supra-regional, recebem proporções de artistas tanto de alegorias, voltados a este mesmo tipo de trabalho, quanto os de figurinos requeridos para confecção de figurinos ou alegorias.

4.3.1 O fator cultural e as articulações embrionárias de Parintins com as regiões norte e sudeste: a primeira configuração (1980-1989)

Nesta fase, as articulações de Parintins se delinearam de forma embrionária, por influência do fator cultural, quando o trabalho nos bumbás era marcadamente voluntário. Os primeiros artesãos a se deslocarem foram os de alegorias que se voltaram, principalmente, para a produção de carros alegóricos nas cidades grandes e médias, como mostra o mapa (10).



Mapa 10: Cidades de destino dos artesãos de alegorias dos bumbás para produção de alegorias (1980-1989). Fonte: entrevistas com os artistas dos bumbás. Sistematização: Waldemir R. Costa Jr, 2011. Org.: Rogério Marinho, 2011.

O mapa demonstra que os profissionais, na época, dedicados à produção de alegorias em Garantido e Caprichoso, deslocaram-se em maior proporção de fluxos/ anuais (f/a) para a metrópole Manaus (0,4 f/a), seguida da cidade de Santarém (0,2 f/a), na mesma região, e Rio de Janeiro (0,1 f/a), na região sudeste do país. Nestas cidades, a produção alegórica foi voltada, exclusivamente, para as escolas de samba. Ressalta-se ainda que, no caso do Rio de

Janeiro, os mesmos profissionais, a exemplo do artista Karu Carvalho, dedicaram-se não só a confecção de carros alegóricos como também à confecção de fantasias para o carnaval. Na capital Manaus, cita-se, como exemplo, profissionais como Jair Mendes e Vandir Santos que confeccionaram carros alegóricos para escolas de samba como Andanças de Cigano e Mocidade Independente de Aparecida.

Em se tratando das redes geradas pelos fluxos de recursos humanos, que se dedicavam à elaboração de indumentárias nos bumbás, apenas uma pequena parcela saiu de Parintins, no referido período, para produzir o mesmo tipo de trabalho. Porém, essa mão-de-obra específica foi retida apenas na capital Manaus, para onde os fluxos foram inferiores quando comparados aos dos “artistas de ponta” voltados para confecção de cenografias. Do mesmo modo, não se constatou que tais profissionais, dada a polivalência artística destes, saíram para construir alegorias.

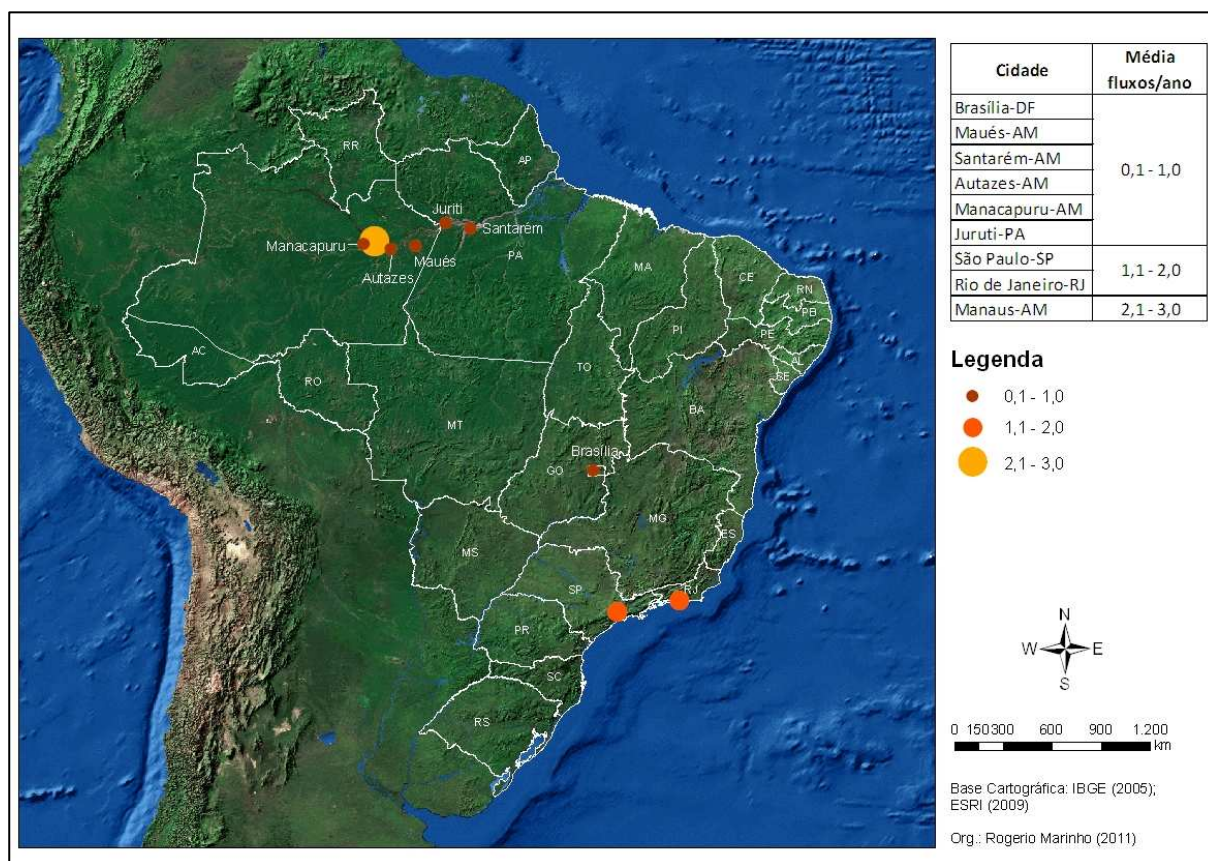
Embora tais fluxos fossem ainda desenhados de forma tímida, constata-se que Parintins passou a polarizar o processo de produção de alegorias na região, tendo sua relação fortalecida com a cidade de Manaus, na rede urbana do Amazonas, e Santarém, na rede urbana do Pará. Dado significativo é que os “artistas de ponta”, voltados exclusivamente para a produção alegórica, ensejaram, para além da rede urbana regional, uma interação espacial direta com a cidade do Rio de Janeiro, na rede urbana do sudeste do país.

Vale ressaltar que, por outro lado, essa pouca expressividade de fluxos interligando Parintins com cidades da mesma região e da rede urbana do sudeste do país, deve-se, sobretudo, ao fato de que os artesãos, voltados para a produção alegórica e de figurinos, ainda entravam em fase de profissionalização nos bumbás. Acrescenta-se também o fato de que Garantido e Caprichoso não se encontravam em intenso processo de espetacularização, uma vez que ainda não se configuravam, como ressaltado anteriormente, em recursos da economia parintinense. É justamente por força da mercantilização e sólida espetacularidade massiva em torno da brincadeira que, já na década de 1990, alavancou-se a profissionalização da festa e, com esta, expandiram-se recursos humanos para diversas cidades não só da região norte, como também do sul e sudeste do país.

4.3.2 Consolidação do papel de Parintins a nível local e ampliação de sua articulação com a rede urbana da Amazônia e do centro-oeste: a segunda configuração (1990-1999)

O período de 1990-1999 compreende o momento em que a hierarquia urbana passou a ser tributária da hierarquia artística que resultou dos esforços das agremiações em se

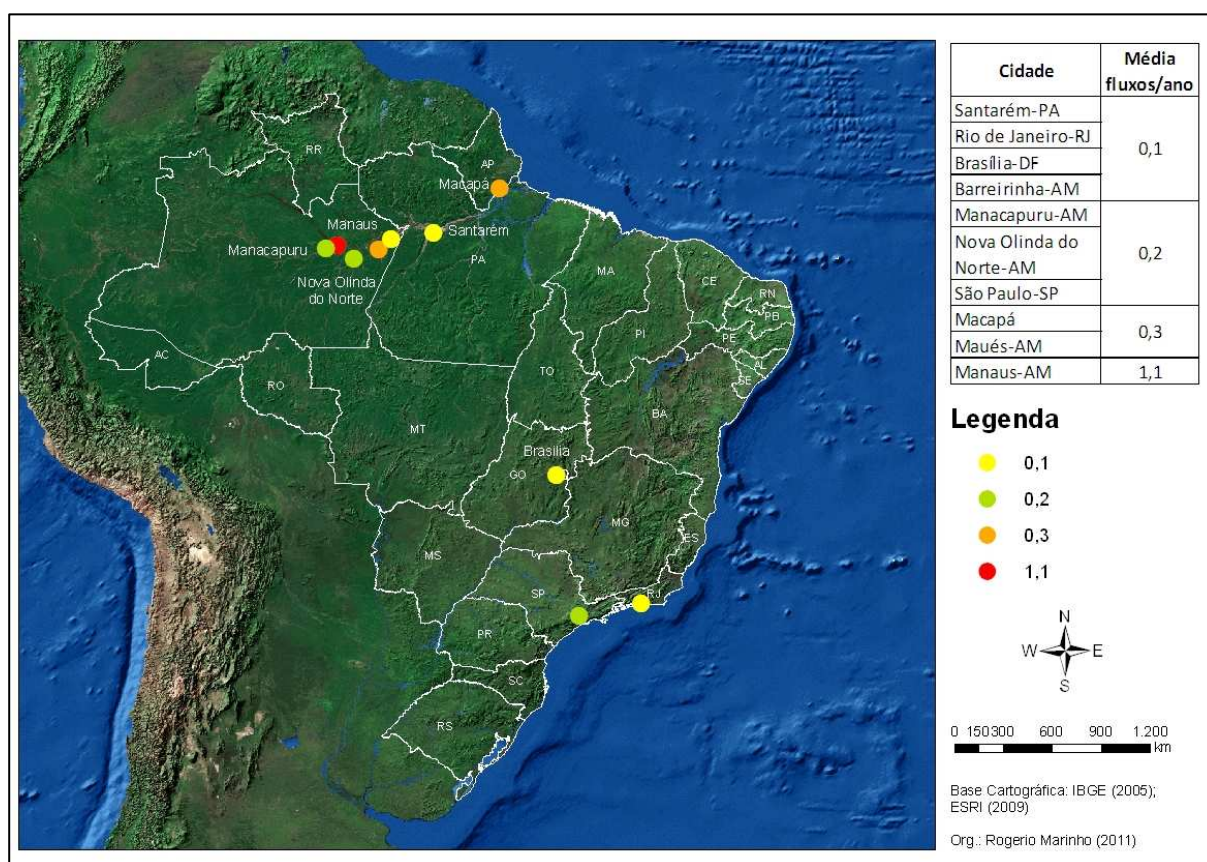
profissionalizar, formando e, com isso, assalariando recursos humanos voltados para a produção artística em série. Todavia, dada a soma de fluxos de mão-de-obra para outras cidades, considerando-se cada tipo de produção, desencadeou-se maior demanda dos artesãos de alegorias, voltados a esta produção, nas cidades não só da região norte como também nos centros urbanos do sul e sudeste, como demonstra o mapa (11).



Mapa 11: Cidades de destino dos artesãos de alegorias para produção de alegorias (1990-1999).
Fonte: entrevistas com os artistas dos bumbás. Sistematização: Waldemir R Costa Jr, 2011. Org.: Rogério Marinho, 2011.

Verifica-se que Parintins passou a polarizar o processo de produção alegórica tanto na rede urbana da região amazônica, em cidades de maior porte hierárquico, quanto nas redes urbanas das regiões sul e sudeste, nas principais metrópoles, onde a demanda por este tipo de serviço se fez maior que na própria região norte. O mapa aponta maior intensidade de fluxos de artistas de alegorias dos bumbás na cidade de Manaus-AM (2,1 – 3,0 f/a), seguida de São Paulo-SP e Rio de Janeiro-RJ (1,1 – 2,0 f/a). Em menor intensidade, esses fluxos se pulverizaram em direção às cidades de Maués-AM, Santarém-PA, Autazes-AM, Manacapuru-AM e Juruti-PA (0,1 – 1,0 f/a), que atraíram, em menor proporção, artesãos ou auxiliares de alegorias voltados a esta produção.

Ressalta-se que Parintins passava a se articular, através de sua mão-de-obra artística, com a cidade de Brasília-DF, na rede urbana do centro-oeste, porém com fluxos no mesmo nível de intensidade que as cidades da região norte (0,1 – 1,0 f/a). No caso das metrópoles (Rio de Janeiro-RJ, São Paulo-SP e Manaus-AM), a demanda por esta mão-de-obra foi maior, enquanto nas demais cidades da região norte (Santarém, Juruti, Manacapuru), os artesãos se envolveram não só com a produção de alegorias como também de figurinos para festas folclóricas, a exemplo de profissionais como Emerson Brasil, que hoje fabrica alegorias e figurinos no Caprichoso, e Rogério Azevedo, que este ano deixou a produção de figurinos para se dedicar à criação alegorias no Caprichoso. Dado que, em maior proporção, os artistas de alegorias de Garantido e Caprichoso saíram para desenvolver o mesmo tipo de trabalho nas metrópoles (Rio de Janeiro-RS, São Paulo-SP e Manaus-AM), e, em menor quantidade, nas cidades de mesmo ou inferior patamar hierárquico, os artesãos de figurinos estiveram voltados, não apenas para a criação de fantasias, como também de alegorias nas mesmas cidades da região norte, sul e sudeste, porém em médias de fluxos anuais menores, quando comparados com aqueles gerados pelos artistas de alegorias, como mostra o mapa (12).



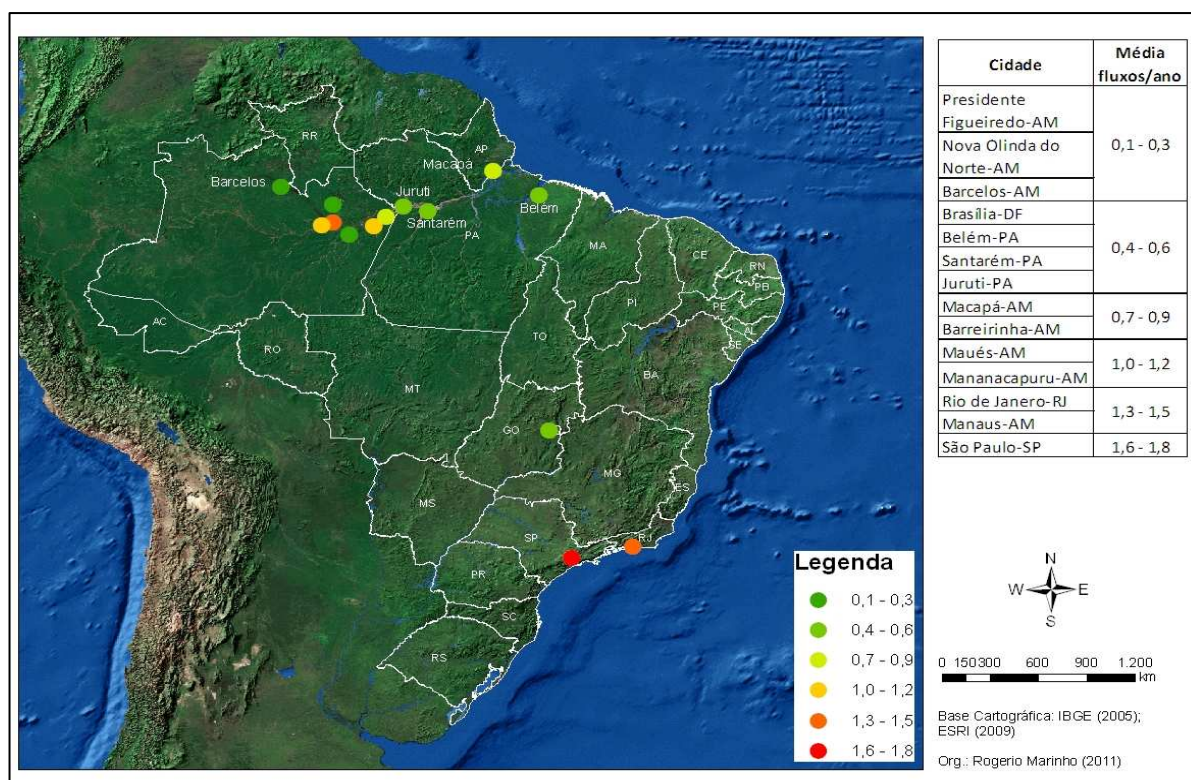
Mapa 12: Cidades de destino dos artesãos de indumentárias para produção de alegorias (1990-1999). Fonte: entrevistas com os artistas dos bumbás. Sistematização: Waldemir R Costa Jr, 2011. Org.: Rogério Marinho, 2011.

Observa-se que a capital São Paulo recebeu grande parte dos artesãos de figurinos voltados para a produção de alegorias nas escolas de samba. Porém, tais trabalhadores não exerceram funções de comando na fabricação de cenografias, mas desenvolveram papéis de auxiliares, sobretudo, no que tange à decoração de carros alegóricos. Esse processo se deveu ao fato de que o Rio de Janeiro era a cidade que já absorvia a maior quantidade dos artesãos especializados na criação de alegorias. Daí a capital carioca, seguida de Brasília-DF, ter recebido menor proporção de fluxos (0,1) de artesãos de figurinos como auxiliares na construção de alegorias nas escolas de samba.

Na região norte, por outro lado, os fluxos de figurinistas foi maior na cidade de Manaus (1,1), Maués e Macapá-AP (0,3), seguidas de Manacapuru-AM e Nova Olinda do Norte-AM (0,2). Na cidade de Manaus, em especial, com raras exceções, os figurinistas assumiram o comando na criação de alegorias para algumas escolas de samba. Já nas cidades de Nova Olinda do Norte-AM, Manacapuru-AM, Maués-AM e Macapá-AM, os mesmos profissionais chegaram a comandar as etapas do processo produtivo de alegorias para festas folclóricas e até carnavalescas.

Nas cidades de Santarém e Rio de Janeiro, os artistas de indumentárias comandaram ou auxiliaram outros artesãos na fabricação de alegorias, posto que estas cidades já atraíam, no mesmo período, os maiores contingentes de profissionais especializados, voltados à produção de cenografias. No que se refere às cidades de destinos de artesãos ou auxiliares de figurinos, voltados para a produção de fantasias, desenhou-se outro cenário, na mesma década, distinto quando comparado ao que se configurou pela maior concentração de artesãos de alegorias dedicados ao mesmo trabalho nas capitais das regiões sul e sudeste do país. O mapa (13) aponta a intensidade de fluxos de mão-de-obra artística de figurinos voltados para a criação de indumentárias nas respectivas cidades.

Verifica-se que as metrópoles de São Paulo (1,6 – 1,8), Manaus e Rio de Janeiro (1,3 – 1,5) atraíram, em maior proporção, os fluxos de artesãos ou auxiliares de figurinos voltados para a produção de fantasias, sobretudo, para as escolas de samba. Em contrapartida, a demanda por estes profissionais, dedicados ao mesmo tipo de trabalho, foi menor nas pequenas cidades da região norte. Manacapuru, na mesma calha que a cidade de Parintins, reteve a maior quantidade de artesãos de indumentárias (1,0 – 1,2 f/a) para a fabricação de figurinos, em especial, para o seu Festival de Cirandas.



Mapa 13: Cidades de destino dos artesãos de indumentárias para produção de fantasias (1990-1999). Fonte: entrevistas com os artistas dos bumbás, 2011. Sistematização: Waldemir R Costa Jr, 2011. Org.: Rogério Marinho, 2011.

Na mesma média de fluxos anuais em que se dirigiram à cidade de Manacapuru (1,0 – 1,2 f/a), para se dedicar ao Festival de Cirandas, os artistas de figurinos confeccionaram fantasias em Maués-AM. As cidades de Barreirinha-AM, com o seu Festival de Boi-Bumbá, e Macapá-AP, com suas escolas de samba agregaram estes profissionais no mesmo intervalo de fluxos anuais (0,7 – 0,9). Seguidas destas cidades, encontraram-se Brasília (com suas escolas de samba), Santarém (com o Festival dos Botos ou o Sairé), Juruti (com o Festival de Tribos) e Belém (com suas escolas de samba) que receberam fluxos de figurinistas no mesmo intervalo (0,4 – 0,6 f/a). As cidades de Barcelos-AM (com o seu Festival de Peixes Ornamentais), Nova Olinda do Norte (com o Festival de Boi-Bumbá) e Presidente Figueiredo (com suas festas carnavalescas) foram as que menos atraíram esta mão-de-obra (0,1 – 0,3 f/a).

Se a maior proporção de artesãos de alegorias, comandando este tipo de trabalho, ocorreu em direção às metrópoles, nas pequenas e médias cidades da região norte, a proporção destes profissionais foi menor. A escassez deste artista para a produção de cenografias passou a ser suprida, na mesma região, pelos artesãos de figurinos. Dessa forma, a hierarquia urbana, como expressão da hierarquia artística em consolidação nos bumbás de Parintins, já vinha ganhando contornos precisos. Em outros termos, os artistas especializados

na fabricação de alegorias passaram a se concentrar nas grandes cidades das regiões sul e sudeste do país, enquanto os artesãos de indumentárias passaram a predominar na região norte. Além de se concentrarem nesta região, onde chegaram a comandar a produção de cenografias, os artesãos de indumentárias, porém, exerceram a função de auxiliares dos artistas de ponta, no tocante à decoração de carros alegóricos, nas grandes cidades. Assim, se era estabelecida, por um lado, a hierarquia urbana como expressão da hierarquia de trabalho artístico, por outro lado, os artistas de fantasias, graças ao ofício de auxiliares na confecção de alegorias, estabeleceram interações espaciais em sentido horizontal entre Parintins e cidades de mesmo ou inferior porte hierárquico na região norte. Portanto, o fator cultural, aqui expresso pela mão-de-obra artística dos bumbás, já conferia à cidade de Parintins uma especialização em termos de fabricação de alegorias e figurinos, frente às demais cidades da região norte, sul e sudeste do país.

4.3.3 Consolidação de interações de produção e expansão por fluxos de distribuição e gestão do fator cultural: a terceira configuração (2000-2009)

De 2000 a 2009, quando os polivalentes artesãos de alegorias e figurinos dos bumbás Garantido e Caprichoso, com seus respectivos auxiliares, são todos assalariados, sob contratos estabelecidos de modo unanimemente formal, há a consolidação de interações espaciais entre Parintins e as cidades da região norte, sul e sudeste do país. Trata-se de uma inércia que se configura no bojo de um nítido cronograma de trabalho artístico, no tocante tanto à produção de alegorias quanto de figurinos e produtos culturais diversos, fabricados por tais profissionais em cidades de diferentes portes hierárquicos, distribuídas em redes urbanas distintas.

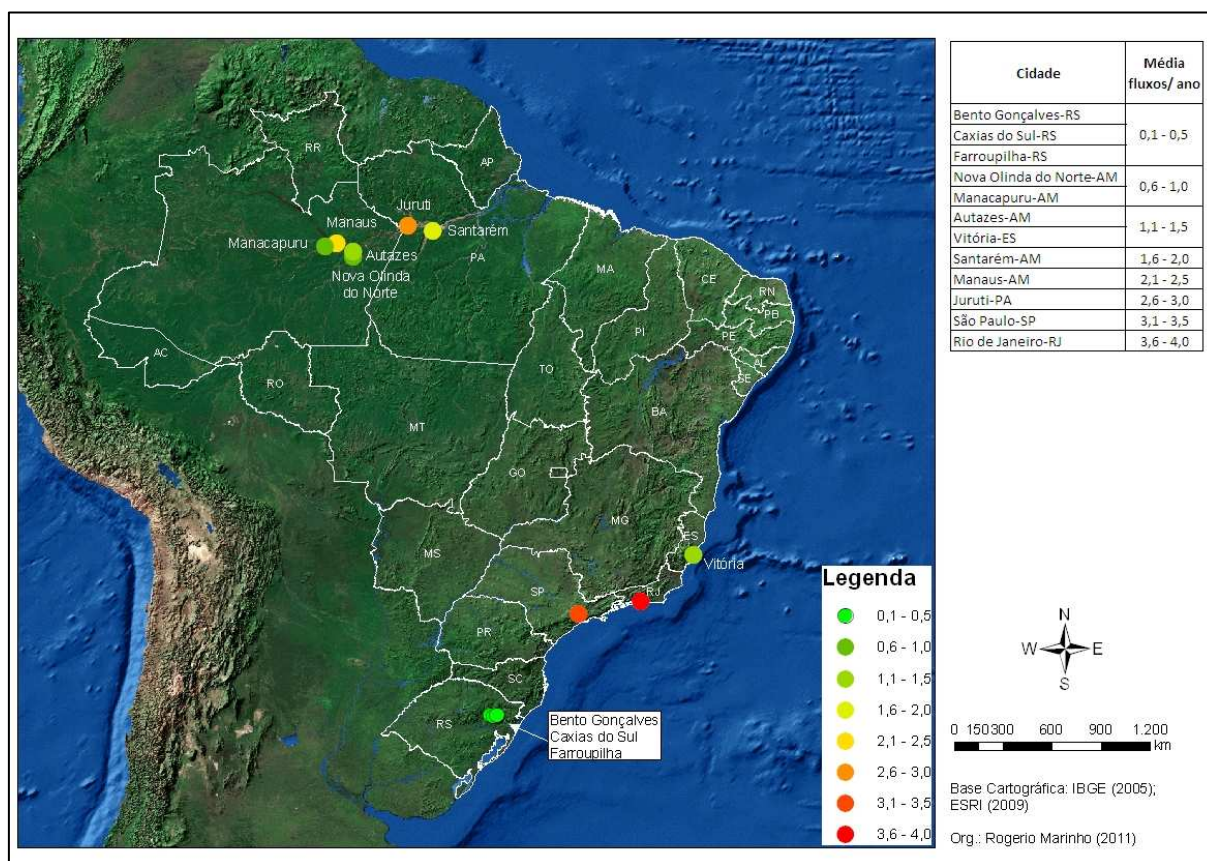
Além da interação espacial de *produção* artística, e por força desta, delinearam-se outras duas, sendo uma referente à *distribuição* de bens simbólicos e culturais, e a outra relacionada à *gestão* de eventos ou manifestações culturais diversos, tanto por parte de artistas de alegorias quanto de artesãos de fantasias. Enquanto a hierarquia urbana já era sólida, com artesãos de alegorias, em grande maioria, passando de cinco a seis meses trabalhando na criação de carros alegóricos no sul e sudeste do país, desencadeou-se, por sucessão disso, a redefinição da divisão de trabalho artístico dentro dos bumbás, como salientado anteriormente. Nos capítulos anteriores, verificou-se que já não era plausível para os bumbás esperarem pelo retorno dos “artistas de ponta” do sul e sudeste do país, depois de um período de trabalho superior a cinco a meses, para, em seguida, iniciarem a idealização e confecção dos seus trabalhos artísticos, devido o pouco tempo de que dispunham, cerca de três meses e

meio, até a realização do Festival. É justamente por força da interação espacial de produção que, circunscrevendo-se por longo período do ano, foi redefinida de forma complexa a divisão do trabalho artístico nos bumbás.

Além disso, os artesãos que já compunham o Conselho ou Comissão de Artes deixam de sair de Parintins para trabalhar na produção artística do sul e sudeste do país, alegando que não só se distanciavam de suas famílias por mais de cinco meses, como também necessitavam de tempo para dedicação exclusiva ao planejamento do próximo Festival. A esse fator, como destacaram alguns artesãos de fantasias, soma-se a sub-valorização de sua mão-de-obra em algumas escolas de samba do sudeste do país.

É neste contexto que, os artesãos compromissados com o Conselho ou Comissão de Artes, passam a se dedicar, em Parintins, à produção de bens artísticos diversos, muitos dos quais sendo, inclusive, exportados para as cidades da região norte. Assim, Parintins passou a desempenhar também a função de *distribuição* de bens simbólicos e culturais para diversas cidades, tanto em escala regional quanto supra-regional, além do papel de *gestão* (direção ou coordenação) de festas e eventos culturais diversos. Cabe analisar de perto como o fator cultural, traduzido pelos fluxos de mão-de-obra artística dos bumbás, perpetuou-se na configuração de relações entre Parintins e cidades de diferentes portes hierárquicos, logo, de uma rede urbana não só na calha dos rios Solimões e Amazonas como também na esfera supra-regional.

Cabe analisar, primeiramente, as articulações que Parintins vinha tendo ou consolidando com outras cidades, no que se refere à produção de alegorias executada pelos “artistas de ponta”, como aponta o mapa (14). Verifica-se que a cidade do Rio de Janeiro mantém-se como a cidade para a qual a intensidade de fluxos de artesãos de alegorias (3,6 – 4,0 f/a), voltados para a mesma produção nas escolas de samba, foi superior neste período e, quando comparado com o período anterior (vide o mapa 11) foi inferior. Depois dessa metrópole, São Paulo, na região sudeste do país, foi a cidade que recebeu maior quantidade de fluxos (3,1 – 3,5 f/a) voltados para a fabricação de carros alegóricos nas escolas de samba. Seguida da metrópole paulista, encontra-se Juruti, com o seu Festival de Tribos, retendo, frente às demais cidades da região norte, os maiores fluxos (2,6 – 3,0 f/a) de artistas de alegorias dedicados à criação alegórica.



Mapa 14: Cidades de destino dos artesãos de alegorias para produção de alegorias (2000-2009).
Fonte: entrevistas com os artistas dos bumbás. Sistematização: Waldemir R Costa Jr, 2011. Org.: Rogério Marinho, 2011.

Observa-se que Manaus se destaca ao concentrar parte significativa desta mão-de-obra (2,1 – 2,5 f/a) direcionada também para a produção de carros alegóricos para as escolas de samba. A cidade de Santarém é a cidade que, depois de Juruti e Manaus, na região norte, mais atrai os “artistas de ponta” dedicados ao mesmo tipo de trabalho. O mapa demonstra também que, além dessas cidades, cuja relação com Parintins, em termos de produção artística, já está consolidada, os artesãos de alegorias passaram a produzir, embora em menor intensidade de fluxos, trabalhos alegóricos para as cidades de Vitória-ES e Autazes-AM (1,1 – 1,5 f/a), seguidas de Manacapuru-AM e Nova Olinda do Norte-AM (0,6 – 1,0 f/a), e Bento Gonçalves-RS, Caxias do Sul-RS e Farroupilha-RS (0,1 – 0,5 f/a), reforçando assim, e ampliando, o papel de Parintins na relação com cidades de mesmo ou superior patamar hierárquico em escala supra-regional.

Na realidade, a saída desses profissionais nas maiores proporções, em especial, para a cidade de Juruti-PA, e, em menor quantidade, para a cidade de Manaus-AM, reside no fato de que, tais trabalhadores, já possuem uma agenda ou um cronograma de trabalho bem definido, voltado também para outras produções artísticas. Logo após o término do Festival Folclórico

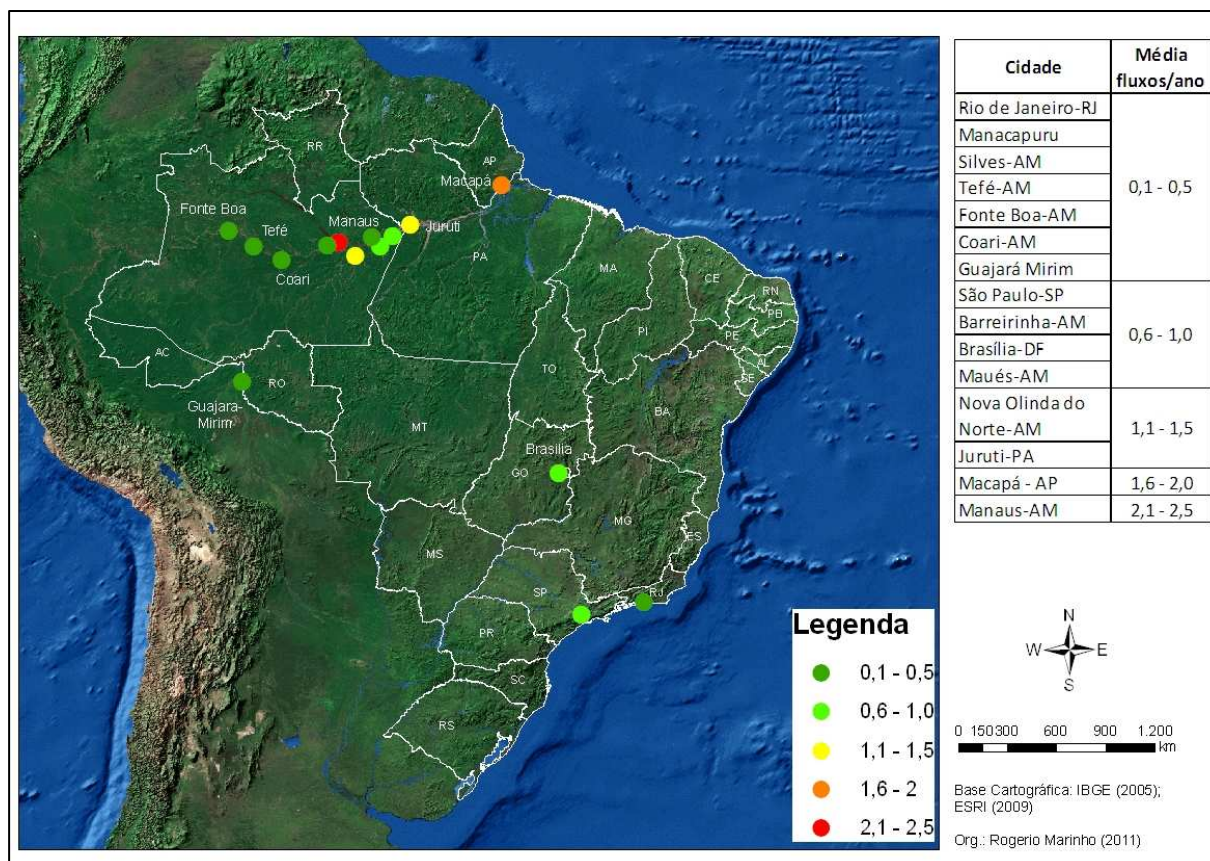
de Parintins, em junho, grande parte desses profissionais viaja em julho para Juruti, onde se dedicam à fabricação de alegorias para o Festival de Tribos que ocorre nos três dias do último fim de semana do mesmo mês.

Há casos de artesãos que, após trabalharem em Juruti, viajam para Santarém para produzirem cenografias, retornando, em seguida, para Parintins de onde não saem mais para confeccionar o mesmo tipo de trabalho. Trata-se de artistas que permanecem em sua cidade para, no ano seguinte, fecharem contratos com os bumbás Garantido e Caprichoso. Esse é o caso de artistas que, por serem membros do Conselho ou Comissão de Artes dos bumbás, dedicam-se à construção do projeto do “Boi de arena” para a próxima edição do Festival Folclórico de Parintins, nos meses de setembro a janeiro do próximo ano, período que coincide com a produção artística das escolas de samba nas metrópoles.

Por outro lado, artesãos que não compõem o Conselho ou Comissão de Artes, ao término do Festival de Tribos, de Juruti, retornam para Manaus. Alguns deles chegam a ficar aí de setembro a fevereiro do outro ano, quando se dedicam à criação de carros alegóricos nas escolas de samba. Porém, no caso da capital Manaus, a média de fluxos de tais profissionais (2,1 – 2,5 f/a) é inferior quando comparada à média de fluxos de artesãos voltados ao mesmo tipo de trabalho (alegorias) nas escolas de samba do Rio de Janeiro (3,6 – 4,0 f/a) e São Paulo (3,1 – 3,5 f/a). A principal razão disso reside no fato de que tais trabalhadores fecham os melhores contratos de trabalho nas metrópoles carioca e paulistana.

Dada essa diferença de concentração de recursos humanos entre as metrópoles, observa-se que os artistas, no período em que se encontram em Manaus, São Paulo, Rio de Janeiro, Santarém, Juruti e nas demais cidades da região norte e centro-oeste, aproveitam também para criar, antes ou paralelamente às produções alegóricas, diversos trabalhos artísticos. Assim, artesãos como Rossy Amoedo, Glaucivan Silva, Algles Ferreira, Jair Mendes e, para citar alguns, Rogério Azevedo destacaram que já confeccionaram ou produzem, em cidades como São Paulo, Rio de Janeiro e Manaus, cenários ou decorações para o natal (papais Noéis gigantes e robotizados, além de presépios), casamentos, aniversários, confraternizações de final de ano e até mesmo palcos para shows. Esse leque de trabalhos artísticos também se estende aos artesãos que não se deslocam de Parintins ou para lá retornam após trabalharem na construção de alegorias nas metrópoles e cidades menores da região norte, sul e sudeste do país. Na sua cidade, os artesãos chegam a produzir, inclusive, carros alegóricos para os blocos carnavalescos locais.

Vale ressaltar que se, por um lado, os “artistas de ponta” se dedicam ao mesmo tipo de produção (alegorias), em médias de fluxos anuais superiores, nas cidades do Rio de Janeiro, São Paulo e Juruti, em relação às proporções de fluxos para a capital amazonense, por outro lado, a demanda por “artistas de ponta”, na cidade de Manaus, passa a ser suprida por artesãos de figurinos contratados para a construção de estruturas alegóricas, como é possível observar no mapa (15).



Mapa 15: Cidades de destino dos artesãos de indumentárias para produção de alegorias (2000-2009).
Fonte: entrevistas com os artistas dos bumbás. Sistematização: Waldemir R Costa Jr, 2011. Org.: Rogério Marinho, 2011.

Nota-se que os artistas de figurinos se dirigiram para a capital carioca, em média inferior de fluxos anuais (0,1 – 0,5 f/a), seguida da capital paulista (0,6 – 1,0 f/a), posto que, nesta cidade, a demanda de mão-de-obra artística, dedicada à criação alegórica, tem sido suprida pelos “artistas de ponta” voltados à mesma produção. Com isso, os artesãos de indumentárias, que se deslocam para as capitais paulistana e carioca, prestam serviços como auxiliares (decoradores) daqueles profissionais que comandam a fabricação de carros alegóricos. Processo parecido ocorre na cidade de Manaus, onde, ao comandarem a confecção de alegorias, com poucas exceções, os “artistas de ponta” chegam a ser auxiliados pelos figurinistas no que se refere aos trabalhos decorativos nas escolas de samba.

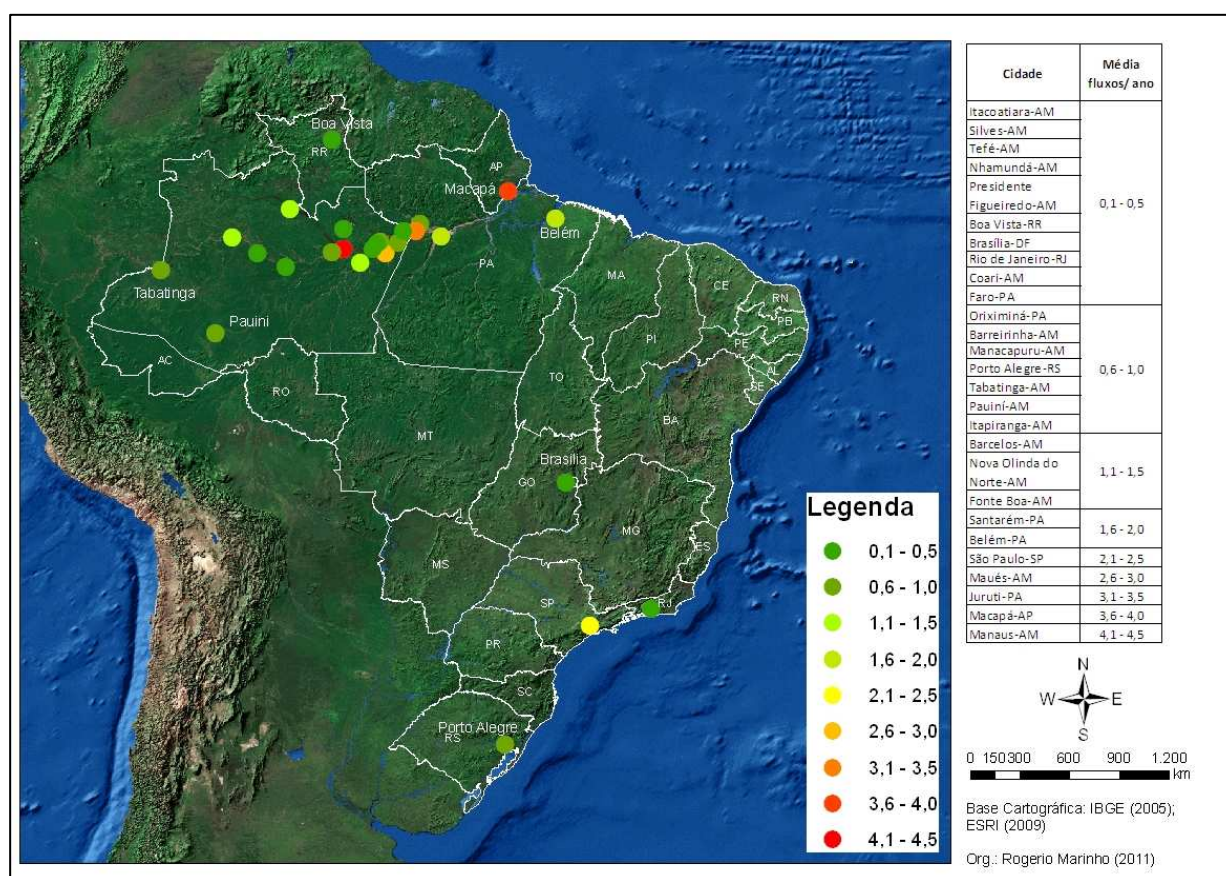
Por outro lado, os artesãos de fantasias passam a comandar o processo produtivo de alegorias justamente nas cidades da região norte onde, à exceção de Juruti, a escassez de “artistas de ponta” para a produção alegórica é maior. Constata-se que, logo após o Festival Folclórico de Parintins, no mês de julho, os figurinistas se concentram ou pulverizam-se, embora dadas as diferenças de intensidades de fluxos, nas cidades da rede urbana do Amazonas, Pará e Amapá, como mostra o mapa (15).

Tais profissionais se deslocam, em médias de fluxos anuais significativas, logo após o Festival de Folclórico de Parintins, nos meses de julho e agosto, para as cidades de Macapá (1,6 – 2,0 f/a) e, Juruti-PA e Nova Olinda do Norte-AM (1,1 – 1,5 f/a), onde chegaram, inclusive, a comandar a produção alegórica. Observa-se cidades na rede urbana do Amazonas como Barreirinha-AM e Maués-AM retendo esses trabalhadores, no mesmo intervalo de média de fluxos anuais (0,6 – 1,0 f/a), voltados para o comando da produção alegórica em eventos como, respectivamente, o Festival Folclórico de Boi-Bumbá, realizado em julho, e blocos carnavalescos de janeiro a fevereiro.

Na mesma proporção de fluxos (0,6 – 1,0 f/a), a cidade de São Paulo reteve artesãos de figurinos para trabalharem, porém, como auxiliares em trabalhos decorativos ou de adereçamento de carros alegóricos, enquanto na cidade de Brasília, o artesão de figurinos do Caprichoso, Wando Cruz, comanda anualmente a produção de carros alegóricos para escolas de samba. Na mesma média de fluxos anuais que a capital carioca (0,1 – 05 f/a), artesãos de figurinos se deslocaram para, entre outras, cidades da rede urbana do Amazonas e de Rondônia, como Manacapuru-AM, Silves-AM e Guajará-Mirim-RO, onde comandaram a produção de alegorias para festas folclóricas nos meses de julho a agosto.

Comparando-se o mapa 14 com o mapa 15, confirma-se que a hierarquia de trabalhos artísticos nos bumbás, consolidada na década de 1990, com artesãos de alegorias no topo e artesãos de figurinos na base, expressou uma hierarquia de cidades, quando observadas as médias de fluxos de ambos os profissionais para as grandes, médias e pequenas cidades. Enquanto os artesãos de alegorias saem, em grande parte, de outubro a fevereiro, para comandarem o mesmo tipo de trabalho em cidades como Rio de Janeiro e São Paulo, e, no mês de julho (após o Festival de Parintins), em Juruti, em detrimento da capital Manaus, nas capitais carioca e paulista verifica-se um decréscimo de artistas de figurinos contratados como auxiliares para a produção alegórica.

Acrescenta-se ainda a predominância de artesãos dedicados à criação de fantasias nas cidades da região norte, no mesmo período (2000-2009), em detrimento de uma pulverização de recursos humanos, contratados para o mesmo tipo de trabalho, nas cidades do centro-oeste, sul e sudeste. Assim, além das relações entre Parintins e outras cidades serem hierarquizadas, com artistas de alegorias nas metrópoles, evidencia-se articulações não hierárquicas, dado que, embora em menor proporção, os figurinistas produzem fantasias nas grandes cidades, como aponta o mapa (16).



Mapa 16: Cidades de destino dos artesãos de indumentárias para produção de fantasias (2000-2009). Fonte: entrevistas com os artistas dos bumbás. Sistematização: Waldemir R Costa Jr, 2011. Org.: Rogério Marinho, 2011.

Com base no mapa (16), nota-se que Parintins consolidou interações com cidades da região norte, sul e sudeste do país, no tocante aos deslocamentos de artistas de figurinos voltados a esta mesma produção. A cidade de Manaus (4,1 – 4,5 f/a), seguida de Macapá (3,6 – 4,0 f/a), reteve, nesse período (2000-2009), a maior quantidade de fluxos de artesãos de fantasias, voltados para a confecção de figurinos, sobretudo, para as escolas de samba, quando comparada com as cidades de São Paulo (2,1 – 2,5 f/a) e Rio de Janeiro (0,1 – 0,5 f/a). Verifica-se ainda que as cidades de Juruti-PA e Maués-PA obtiveram, respectivamente, médias de fluxos inferiores (3,1 – 3,5 e 2,6 – 3,0 f/a) em relação às da cidade de Manaus-AM

(4,1 – 4,5) e Macapá-AM (3,6 – 4,0), e superiores à de São Paulo-SP (2,1 – 2,5). Santarém-PA encontra-se, logo após a capital paulista com médias de fluxos superiores (1,6 – 2,0) em relação às da cidade de Barcelos-AM (com a sua Festa de Peixes Ornamentais), Nova Olinda do Norte-AM e Fonte-Boa (1,1 – 1,5), onde a produção é voltada, sobretudo, para os Festivais Folclóricos de Bois-bumbás realizados no período junino.

Na realidade, quando se compara o período de 2000-2009 com o anterior (1990-1999), o que se verifica é um decréscimo significativo em torno da média de fluxos de artesãos de figurinos voltados para a produção de fantasias nas metrópoles paulista e, sobretudo, carioca em relação às cidades da rede urbana do Amazonas (a exemplo de Manaus-AM e Maués-AM), do Amapá (a exemplo de Macapá) e do Pará (a exemplo de Juruti e Santarém, com média inferior a de São Paulo e acima da média do Rio de Janeiro). A redução dos fluxos dessa mão-de-obra em direção às capitais paulista e carioca reside, novamente, no fator família e numa relativa sub-valorização de sua mão-de-obra nas escolas de samba. Isso explica também o fato dos fluxos de artesãos de fantasias se expandirem e consolidar a relação de Parintins com cidades próximas.

Já outros figurinistas não saem ou se deslocam em menor proporção para tais cidades em virtude de que, como salientando anteriormente, ao comporem o Conselho ou Comissão de Artes de Garantido e Caprichoso, não podem exceder, por determinação da diretoria, um período de dois meses, posto que precisam se dedicar com exclusividade à construção do projeto do “Boi de arena”. Nesse caso, os artesãos produzem indumentárias sob encomendas em Parintins e as distribui para as festas folclóricas de cidades próximas.

Como demonstra o mapa (17) a seguir, Parintins passa a cumprir, sobretudo, no período de 2000 a 2009, além da consolidação do seu papel de produção de indumentárias, face ao deslocamento de sua mão-de-obra artística para várias cidades, a função de distribuição de figurinos, principalmente, para as cidades próximas. As maiores médias de fluxos referentes a essa interação (2,1 – 3,0 f/a) ocorrem em direção à Nova Olinda do Norte-AM e Barreirinha-AM. Depois destas, Juruti-PA é a cidade que mais retém fluxos desses bens com média expressiva (1,1 – 2,0 f/a). Já para as cidades de Manacapuru, Santarém, Fonte Boa-AM, Barcelos e Maués, as médias de fluxos anuais de distribuição de indumentárias, produzidas em Parintins, são menores (0,1 – 1,0 f/a). Constata-se ainda que a relação de Parintins extrapola, neste tipo de interação espacial, para as cidades de Tabatinga-AM e Macapá, no mesmo intervalo de média de fluxos anuais (0,1 – 1,0 f/a). Trata-se, em grande

parte, das cidades com as quais Parintins mantém interação de produção de alegorias e figurinos com maciços deslocamentos de mão-de-obra artística.



Mapa 17: Cidades de importação de fantasias produzidas em Parintins pelos artistas de indumentárias (2000-2009).

Fonte: entrevistas com os artistas dos bumbás. Sistematização: Waldemir R Costa Jr, 2011. Org.: Rogério Marinho, 2011.

Além da produção de figurinos em Parintins, e nas cidades para onde se deslocam anualmente, do mesmo modo que os “artistas de ponta”, os artistas de figurinos produzem ainda diversos trabalhos artísticos como decorações de natal, aniversários, lojas e confraternizações, além de esculturas. Em Parintins, tais profissionais se envolvem, inclusive, com a produção de carros alegóricos para os blocos carnavalescos locais. Incluem-se ainda trabalhos como organização de eventos ou mesmo direção de espetáculos na mesma ou em outras cidades. Mais recentemente, Parintins tem cumprido o papel de *gestão* de manifestações ou eventos culturais, interação esta que a articula com cidades de diferentes portes em redes urbanas distintas. Dessa forma, cita-se como exemplo o artesão de figurinos do Caprichoso, Wando Cruz que, além de carnavalesco e artesão de alegorias de escolas de samba em Brasília-DF, assume a função de “diretor de arena” de um dos bumbás que concorre ao Festival Folclórico realizado em Barreirinha, logo após o Festival Folclórico de

Parintins. Em Macapá, o artesão de indumentárias do Garantido, Davi Oliveira assume todos os anos a função de carnavalesco de escolas de samba. Zilcson Reis, artista de ponta do Garantido, nos últimos é, além de produtor de carros alegóricos, carnavalesco da escola de samba Gaviões da Fiel, em São Paulo. Na metrópole paulista, Márcio Gonçalves, artesão de figurinos de itens individuais do Caprichoso, já é, há quatro anos, carnavalesco da escola de samba Mocidade Alegre. O artista de fantasias do Caprichoso, Olivaldo Faria (“Dorico”), coordena as apresentações de um dos bumbás que concorre no Festival Folclórico de Guajará-Mirim-RO.

O fator cultural, aqui esmiuçado pela mão-de-obra artística dos bumbás de Parintins, influenciou na configuração de uma rede urbana complexa, com múltiplas articulações ensejadas por fluxos de mão-de-obra artística voltada para a fabricação de alegorias e de figurinos, além de trabalhos artísticos diversos. A essas redes de produção artística, coadunam-se ou se sobrepõem fluxos de profissionais de alegorias e de figurinos dedicados, embora mais recentemente, para a gestão de manifestações ou eventos culturais, principalmente, ocupados com as atividades de direção e coordenação de espetáculos carnavalescos e folclóricos.

Reforça-se o papel de Parintins na esfera regional, o que implica em continuidade territorial, uma vez que se configuram as relações desta com cidades de mesmo ou inferior patamar hierárquico, oriundas dos fluxos de mão-de-obra voltada para a criação de alegorias e fantasias. A essa função sobrepõe-se, mais recentemente, a de distribuição de indumentárias que, produzidas em Parintins pelos figurinistas, desenha-se na escala regional. Consolida-se, simultaneamente, uma descontinuidade territorial marcada por relações do tipo hierárquicas, oriundas dos diversos fluxos de mão-de-obra de artesãos de figurinos predominantes nas cidades da região amazônica, enquanto os artesãos de alegorias passaram a se concentrar nas metrópoles da região norte, sul e sudeste do país. Os artistas de fantasias que continuam indo, embora em menores proporções de fluxos anuais, para as metrópoles do sudeste, senão se dedicam à produção de fantasias, exercem o papel de auxiliares (adrecistas) na fabricação de carros alegóricos, cujo comando fica a cargo dos “artistas de ponta”.

Se de um lado, desencadeou-se essa hierarquia urbana como expressão da hierarquia de trabalho artístico nos bumbás Garantido e Caprichoso, por outro lado, as relações de Parintins foram ampliadas, no mesmo período, com as cidades grandes e pequenas do norte,

sul e sudeste do país, pelo papel de gestão cultural, em grande maioria, com artistas de figurinos coordenando e dirigindo eventos ou manifestações culturais.

Essas interações espaciais não apenas ajudam na configuração de uma rede urbana complexa com sobreposição de redes de diferentes atividades em torno das manifestações culturais, como também estenderam dos bumbás, por ação dos artistas, uma maneira cada vez mais sistemática de se produzir uma festa e de confeccionar uma obra de arte. Simultaneamente, houve profícua interação de saberes e técnicas entre os artesãos dos bumbás e os profissionais de outras cidades, envolvidos na confecção de objetos ou artefatos culturais, além da gestão de diversos espetáculos ou manifestações culturais diversas.

4.4 CONSIDERAÇÕES: O AMÁLGAMA CULTURA E REDE URBANA

Os papéis que as cidades desempenham numa divisão territorial do trabalho não podem ser explicados apenas sob uma perspectiva econômica. É evidente o fato de que a cultura, entendida enquanto conjunto de saberes, técnicas e, entre outros, conhecimentos, conforme o conceito de Paul Claval (2001), emprestado ao capítulo 2 deste trabalho, exerce íntima relação com as funções urbanas desempenhadas pelas cidades. No caso de Parintins, é notável que, retomando-se o conceito do antropólogo Clifford Geertz (1997), trata-se de um *saber local* que se expressa, sobretudo, pelas técnicas de mecânica alegórica, uma “engenharia artesanal”.

Tal constatação torna relativa a explicação de que somente as metrópoles se constituíam nas principais irradiadoras de influências culturais sobre as cidades de menor patamar hierárquico. Parintins, embora não seja, ainda, uma metrópole, possui o que, na maioria das vezes, conforme os relatos dos artistas dos bumbás, as grandes cidades não possuem: uma mão-de-obra artística polivalente, especializada em diversos segmentos da arte.

A centralidade que Parintins detêm na rede urbana, do local ao nacional, deve-se, sobretudo, ao *savoir-faire* de uma mão-de-obra artística polivalente, cada vez mais criativa e ousada. Pode-se dizer então que Parintins, além dos papéis econômicos que exerce, possui relevante papel no processo de formação e difusão de cultura, enquanto portadora de técnicas, saberes e conhecimentos artísticos. Trata-se de uma cidade que, por força da criatividade e engenhosidade de seus artistas, imprime inovações nas culturas das grandes, médias e pequenas cidades, enriquecendo-as. Em contrapartida, os bumbás profissionalizam-se ainda mais, na medida em que, de retorno a Parintins, seus artistas levam, na bagagem de sua

experiência, novos conhecimentos, idéias e técnicas que obtiveram, sobretudo, nas grandes cidades.

Nesse sentido, a difusão cultural não atinge todos os lugares ao mesmo tempo. A este respeito, Paul Claval (2001) já havia ressaltado que “num meio uniforme, a propagação” de uma inovação cultural “é feita de maneira concêntrica a partir do local onde a inovação aconteceu” (p.162). Neste caso, segundo o autor, a inovação radical traz aos lugares, em seu entorno, uma difusão de “próximo em próximo”, tornando homogêneo o espaço, posto que se “apreende o fenômeno com recuo, apagam-se as pequenas disparidades na adoção do procedimento” (p.162). Tal é o caso da calha dos rios Solimões e Amazonas, onde os saberes artísticos de Parintins, ao serem difundidos sobre as cidades em seu redor, configuram áreas culturais.

Contudo, como se trata de um contexto em que as comunicações aceleram hierarquicamente os fluxos do sistema urbano, a distância não se constitui mais no fator determinante desse processo. Neste caso, “a propagação da mudança é muito mais rápida e o desenho das áreas onde se propaga mais irregular nas **sociedades mais avançadas**” (CLAVALL, 2001, p.163, grifos do autor). No caso dos bumbás Garantido e Caprichoso, as inovações e técnicas artísticas são difundidas mais rapidamente pelas imagens através de sua vitrine (o Festival) que, continuamente, atualiza as articulações estabelecidas entre Parintins e, sobretudo, as grandes cidades, por força de sua polivalente mão-de-obra artística.

Portanto, reitera-se, com base em Corrêa (2007), a evidência de que a rede urbana é, simultaneamente, expressão cultural, além de condição, para a existência e realização de manifestações culturais, e meio sobre o qual efetivam-se atividades de produção e distribuição de bens, além de gestão de eventos culturais.

CONCLUSÃO: DOS QUINTAIS À REDE URBANA

Estudar os bumbás de Parintins se constitui num grande desafio, posto que tais folguedos perpassam diferentes dimensões da realidade ou totalidade social. Essas manifestações culturais influenciam e, ao mesmo tempo, são condicionadas pelas dimensões políticas, sociais e econômicas que configuram a realidade em volta da qual se constitui a sociedade. Toda manifestação cultural assume uma dimensão espacial e temporal, na medida em que se materializa em um dado contexto espaço-temporal e, devido ao seu dinamismo, reelabora-se continuamente ao longo do tempo e do espaço, refletindo os movimentos da própria sociedade.

Os bumbás de Parintins desde quando foram criados, seja como pagamento de promessa por melhores condições de vida, como as crônicas locais afirmam ter sido o caso do Caprichoso, seja como pagamento de promessa a santos juninos pela cura de problemas de saúde, como é destacado no caso do Garantido, estabeleceram, em um primeiro momento (“Boi de rua”), estreitas relações com os momentos econômicos pelos quais passou Parintins, como destacaram Costa & Costa (2008). Todavia, não se tratava ainda de uma economia de mercado, com os bumbás enquanto recursos voltados para obtenção de lucro, ainda que, no período de 1913-1965, os folguedos se apresentassem nas frentes das casas de famílias abastadas, que podiam pagar de alguma maneira para assisti-los. Tratava-se, sobretudo, de uma economia interna aos bumbás, no sentido de se obter recursos financeiros para serem utilizados na manutenção de uma brincadeira até então lúdica, espontânea e sem horário para ocorrer nos dias dos festejos dos santos juninos. E por extensão, as ruas, os terreiros, as casas de pessoas eram, nesse período, o lócus característico dos folguedos.

A economia dos bumbás voltada para o mercado externo só se efetivou a partir de 1965, quando esses folguedos passam a ser espetacularizados. E como tal foram se tornando símbolos de status social para as elites locais, oriundas do segmento de atividades rurais e comerciais, embora não se constituíssem ainda em elementos de identidade regional para além da cidade de Parintins. Os primeiros passos para isso se delinearam no bojo da corrida estética, por parte dos bumbás, porém sendo marcadamente influenciados pelos meios de comunicação de massa e pela política de turismo do Governo do Estado, já na década de 1980. Se por um lado, os bumbás passam a representar a bandeira ecológica e indígena da região, ensejando, com isso, uma identidade regional cabocla e ribeirinha, por outro lado, este discurso esteve imbuído de um exotismo que se configurava em torno da Amazônia.

Em último estágio, desencadeou-se um paradoxo, onde o bumbás, ao mesmo tempo em que vendem uma imagem exótica da Amazônia, em seus aspectos culturais e ambientais, por outro lado, criam uma identidade regional amazônica. Ao agregar um discurso ecológico e indigenista, os bumbás tornam-se mais ainda articulados com o mercado capitalista. Esse discurso exótico tornou-se excelente estratégia de marketing para ampliação dos consumos em torno de produtos de poderosos organismos transnacionais. Por outras vias, o poder público, mediante instrumentos jurídicos como, por exemplo, a Lei Rouanet, de incentivos à cultura e recreação, favoreceu esse quadro. Dessa forma, os patrocinadores privados, em especial, estiveram isentos de impostos por concederem, a curto prazo, investimentos aos bumbás, como recursos financeiros a fundo perdido. Contudo, a longo prazo, a permanência de patrocinadores privados, a exemplo da empresa Coca-Cola, há quinze anos como patrocinadora da festa, têm mostrado que a festa se tornou uma estratégia eficaz de ampliar os lucros destas empresas.

No plano do espaço intra-urbano, processaram-se diversas mudanças no sentido de se atender a esta nova lógica (de consumo) em torno da festa. Houve a sobreposição de valores de troca em relação aos de uso do solo urbano. A paisagem foi reconfigurada, passando por roupagem de suas funções comportadas, inclusive, por formas criadas que representam, por influência das apresentações dos bumbás, a Amazônia em sua dimensão ecológica e humana exotizadas. No plano do território, essa sobreposição de valores de troca aos de uso delineou-se pela configuração dos espaços enquanto domínio econômico, isto é, meio de obtenção de lucro, face à apropriação simbólico-cultural do espaço-urbano já decorrente dos vínculos identitários das pessoas com os respectivos bumbás. No plano do Bumbódromo, em que se verifica dinâmicas territoriais e temporais marcadas por alternância das apresentações dos bumbás, houve a extensão de uma sobreposição de valores de troca sobre os de uso, cujos lugares mais estratégicos, de visualização do espetáculo na arena, passaram a ser ocupados apenas por pessoas que sendo, em grande parte, oriundas de outras cidades, podem pagar. Até mesmo os lugares das arquibancadas passaram a ser ocupados, na maioria das vezes, por um público não local. A população parintinense interessada em assistir a competição passou apenas a produzir as apresentações e assisti-las pela TV, operando-se assim uma contradição.

A maneira como vinha sendo produzida e organizada a brincadeira passou por profundas transformações. Por trás de toda pretensão dos bumbás em mostrar, na arena do Bumbódromo, uma Amazônia exótica e, ao mesmo tempo, proclamar uma identidade regional cabocla, somada com o grito de preservação ambiental, já se desencadeava tamanha

preocupação das agremiações em profissionalizar a brincadeira em conformidade com as exigências da indústria do entretenimento. Em decorrência, capitais físicos e humanos foram formados, o que culminou no surgimento do artista profissional. Os brincantes que, inclusive, produziam a própria fantasia, foram paulatinamente deixando de brincar para apenas se dedicarem à confecção dos figurinos que, não obstante, passaram a ser produzidos em série e em grandes proporções. Em vista disso, brincantes e artesãos passaram a ter o tempo livre cada vez mais preenchido no ato de confeccionar seus trabalhos. Com a entrada de recursos financeiros nos bumbás, tornam-se assalariados. Essa nova lógica de trabalho se sucedeu das casas aos barracões. Os bumbás se industrializaram. Houve assim uma alienação no sentido de um distanciamento entre o ato produzir e o de brincar.

Foi no bojo dessa separação que os brincantes e artesãos-não-brincantes, predominantemente voluntários até 1990, tornaram-se recursos humanos polivalentes na fabricação de espetáculos e bens culturais, imprimindo o sentido de uma vitrine ao “Boi de arena”. Assim, se por um lado, todos os capitais físicos e humanos foram formados para, não apenas, celebrar a rivalidade entre os bumbás, mantendo-a viva no Festival, por outro lado, o objetivo que este espetáculo passou a ter foi o de projetar a mão-de-obra artística que se formou ao longo da disputa. Através de seus artistas, cada vez mais especializados, os bumbás elaboram de forma sistematizada as imagens que, agregando as causas ecológicas e indígenas sobre ou da Amazônia, também são projetadas por esta vitrine, aproximando-se e atendendo assim aos parâmetros do formato exigido pela mídia globalizada.

Essa mão-de-obra, cada vez mais ousada em termos de uma “engenharia artesanal” passou a ganhar espaço no mercado de trabalho, imprimindo novos papéis à cidade de Parintins e ampliando a relação desta com cidades de diferentes portes e em diferentes contextos regionais. A rede urbana que se estabelece a partir dos papéis de Parintins, no tocante à *produção, gestão e distribuição* de bens simbólicos e culturais por ações de seus artesãos, expandiu-se e consolidou-se no auge da espetacularização da festa na década de 1990. Os três recortes temporais estabelecidos (1980-1989; 1990-1999; 2000-2009), nesta análise, apontam que o fator cultural tem influenciado e, perpetuado, mais recentemente, o papel de intermediação de Parintins com cidades de diferentes portes hierárquicos em diferentes contextos regionais.

A atuação de Parintins manteve-se a nível regional, na medida em que a relação desta cidade foi reforçada com as cidades e áreas em seu entorno, mediante a oferta de mão-de-obra

artística atuante na produção e distribuição de bens, e gestão de eventos culturais. Na esfera regional os papéis de Parintins são fortalecidos ao longo de todo o ano por força, sobretudo, da massa de artesãos de fantasias que, além de se dedicarem a esta atividade, exercem diversas atividades relacionadas à arte, inclusive, a fabricação de cenografias. Por outro lado, na mesma escala, a atuação dos artesãos de alegorias é sazonal, na medida em que se concentram, nos meses de julho e agosto, em Juruti, ou ainda de agosto a fevereiro em Manaus. É em contextos externos à Amazônia que a atuação desses mesmos profissionais, contratados para a confecção de carros alegóricos predomina, uma vez que eles permanecem nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro de cinco a seis meses. Isso se deve ao fato de que nas metrópoles paulista e carioca há grande demanda pelos serviços de empreitada, isto é, a execução de diversas atividades artísticas, incluindo-se, sobretudo, os serviços de mecânica de alegorias, ofício que estes profissionais dominam.

Sendo assim, Parintins relaciona-se diretamente com as grandes cidades sem que haja interferências nestas articulações por conta de sua condição geográfica, isto é, sua localização ao longo da calha do rio Amazonas, acrescida com a longa distância física em direção às outras regiões do país. E se há algum impedimento à conexão de Parintins em redes urbanas de diferentes contextos regionais, este fato decorre, sobretudo, da longa distância em tempo, necessária para que os artistas produzam os seus trabalhos, principalmente, nas metrópoles paulista e carioca. Trata-se do caso dos artesãos de fantasias que são, como observado na maioria das entrevistas, pais de famílias. Como nos últimos anos têm sido realizados não só shows artísticos dos bumbás para os turistas que aportam em Parintins, como também foram criados blocos carnavalescos locais, grande parte dos artistas de figurinos dedica-se à confecção de fantasias justamente para estes eventos. Em outros termos, os bumbás Garantido e Caprichoso, com suas formas metódicas de produzir espetáculos especializados, imprimem mudanças culturais não apenas na cultura das pequenas, médias e grandes cidades, como também modificam ou influenciam no curso de outros sistemas culturais da cidade de Parintins.

Pode-se afirmar então que através da formação e difusão de cultura como “saber local”, composta de conhecimentos, técnicas, *savoir-faire*, histórias, contos, etc., contida nos artistas oriundos da interseção entre a rivalidade e a espetacularização de Garantido e Caprichoso, Parintins configura-se como cidade média. Dadas as funções urbanas de Parintins em termos de *produção*, *distribuição* e *gestão* cultural, e sem pretender esgotar o debate sobre a relação entre a cultura e a rede urbana, questiona-se: os bumbás, em avançado estágio de

espetacularização na década de 1990, não teriam, primeiramente, influenciado no surgimento de manifestações culturais ou reconfiguração de festas locais, nesta mesma década, criando, simultaneamente, um mercado de trabalho para os seus profissionais?

De fato, é notável a influência dos bumbás de Parintins na reconfiguração ou surgimento de culturas populares nas cidades do interior do Amazonas, como também, por extensão, em toda a Amazônia. Essa constatação remete-se a Wilson Nogueira (2003) para quem a fórmula mágica de mercado dos bumbás de Parintins tem sido assimilada por outras festas regionais, a exemplo das Cirandas de Manacapuru-AM, das “tribos” do Festibal de Juruti-PA e dos “botos” do Sairé de Santarém-PA. Nas palavras do autor

A fórmula de mercado que deu certo está sendo reelaborada e incorporada por outras festas populares da Amazônia, assim como fizeram os bumbás em relação ao carnaval carioca, que se expressa pelo luxo, sensualidade, brasilidade e possibilidade de expressão de uma democracia racial e social. Se o carnaval carioca está para o Brasil, os bumbás de Parintins abrem horizontes à festas populares amazônicas que têm apelo de mercado contido na temática da conservação e/ou preservação do meio ambiente e das culturas materiais e simbólicas dos povos da Amazônia (NOGUEIRA, 2003, p.57).

Essa influência de Garantido e Caprichoso se estendeu de forma mais intensa nas culturas populares da Amazônia, por volta da década de 1990, porque foi neste período que a sua versão midiática, massiva e espetacular passou a ganhar contornos mais elevados. Pela rapidez das transmissões televisivas, Garantido e Caprichoso foram difundidos, mais rapidamente, como acentua Nogueira (2003), como também foram estereotipados, principalmente, nas cidades do interior do Amazonas. Vieira Filho (2003) lista as cidades, com respectivas festas populares à semelhança dos bumbás de Parintins (Quadro 07).

Quadro 07: Relação de Festas de Boi-Bumbá semelhantes à de Parintins	
Município	Boi-Bumbá
Amaturá	Mimosinho e Corre-Campo
Autazes	Filho da Mata, Estrelinha, Corre Fama, Caprichoso, Garrotes Mineirinho e Douradinho
Barreirinha	Garantido e Caprichoso
Boa Vista do Ramos	Tira-Fama, Mina de Ouro e Vaca Mimosa
Borba	Corre-Campo e Corajoso
Coari	Corre-Campo, Garantido, Raio de Prata e Estrelinha
Itacoatiara	Tira-Fama, Mina de Ouro, Brinquedinho, Estrela de Nazaré, Garantido e Caprichoso

Itapiranga	Mineirinho, Surubim, Malha de Ouro e Tira-Fama
Lábrea	Guerreiro e Estrela do Mar
Manaus	Corre-Campo, Tira-Fama, Cinco Estrelas, Tira Prosa, Estrela do Norte, Mina de Ouro, Garanhão e Brilhante
Manicoré	Caprichoso, Corre-Campo e Canarinho
Maués	Campineiro, Mimosinho e Pintadinho
Urucurituba	Mina de Ouro e Trovão de Sol

Fonte: Vieira Filho (2003), organizado por Diogo Neves (2006, p.160-162).

Nota-se que 12 cidades realizam festas de bumbás similares às da versão parintinense, de Garantido e Caprichoso, chegando a terem, inclusive, bumbás com estes mesmos nomes. Outro aspecto a ser ressaltado diz respeito ao fato de que a estrutura das festas, de parte destas cidades, é semelhante à forma como se organiza a versão parintinense, no sentido de uma dualidade, isto é, sempre duas agremiações competindo entre si. Tais manifestações de boi-bumbá compreendem, sob o ponto de vista do Governo do Estado, em fontes de renda no âmbito da atividade turística, figurando, inclusive, no Calendário de eventos do Estado do Amazonas.

Assim, se num primeiro momento, Garantido e Caprichoso sofreram influências do carnaval carioca, assimilando os supracitados ingredientes, posteriormente, o que se verifica é que estes folguedos influenciaram não apenas as demais festas populares da Amazônia, como também, dada a polivalência e inovações criadas por seus artistas de alegorias, o carnaval do Rio de Janeiro, São Paulo, Manaus e tantas outras grandes cidades. Trata-se das trocas culturais que se acentuaram entre Parintins e as grandes cidades, como aponta Maria Laura Cavalcanti (2011). Os bumbás assimilaram as alegorias e fantasias das escolas de samba do Rio de Janeiro, como descrito anteriormente, mas é reconhecível que a arte da mecânica é uma técnica parintinense. Nesse sentido, reformulando-se as palavras de Wilson Nogueira (2003), o carnaval carioca não está somente para o Brasil, como os bumbás estão tanto para a região norte quanto também para o carnaval carioca e todo o Brasil.

Se a fórmula de mercado está em constante reelaboração a partir da matriz principal, há também a busca incessante de se tornar as festas mais atrativas para este mercado e, com isso, para as massas. Mas para isso, os espetáculos culturais, a exemplo dos bumbás de Parintins, devem estar, cada vez mais, profissionalizados, sob o ponto de vista mercadológico. Para tal, visa-se cada vez mais inovações para tornar as festas populares comercializáveis. Esse processo se atualiza com interações constantes entre as cidades portadoras de eventos

culturais espetacularizados, mudando continuamente a divisão territorial do trabalho, os fluxos estabelecidos entre as cidades e a posição destas na hierarquia urbana, logo a rede urbana. Pode-se afirmar então que esta forma espacial é, não apenas, reconfigurada por relações meramente econômicas, mas também por manifestações culturais.

Para efeitos metodológicos, neste trabalho, focalizou-se a rede urbana que se estabelece considerando-se, sobretudo, duas variáveis da cultura parintinense, quais sejam alegorias e figurinos. Porém, o processo de profissionalização que houve nos bumbás não se circunscreveu somente em torno destas produções artísticas, como também estendeu-se, conforme já dito, à música, à cênica e à dança apresentadas pelas agremiações. Em outros termos, significa dizer que houve formação de recursos humanos, ainda que de maneira autodidata, como dançarinos, coreógrafos, compositores, cantores e profissionais das artes cênicas que, assim como os artistas de alegorias e figurinos, são projetados pela vitrine da disputa, o Festival. Nesse sentido, há a necessidade de serem realizadas novas pesquisas que analisem como estes recursos humanos estabelecem papéis urbanos e as articulações, daí decorrentes, entre Parintins e (quais) as cidades na rede urbana.

FONTES BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W.. *Indústria cultural e sociedade*. Seleção de textos: Jorge Mattos Brito de Almeida. Traduzido por Juba Elisabeth Levy... [et al.]. São Paulo Paz e Terra, 2009.

AMARAL, Rita de Cássia de Mello Peixoto. *Festa à Brasileira: significados do festejar no país, que “não é sério”*. São Paulo: USP, 1998. Tese (Doutorado em Antropologia), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1998.

ANDRADE, Odinéia. Arte e cultura regional (Comunicação). *SOMANLU*. Revista de Estudos Amazônicos, Manaus, ano II, n.2: edição especial, p.185-187, 2002.

ARRUDA, Diego. *Aspectos sociambientais do Festival*. Parintins, UEA, 01 jun.2011. Palestra concedida à VIII Semana de Geografia. Geografia em debate: ambientalismo, desenvolvimento e justiça social.

ASSOCIAÇÃO Folclórica Boi-Bumbá Caprichoso. *A Magia que encanta*. Roteiro de Apresentação 2011. Parintins, 2011, 96p.

ASSOCIAÇÃO Folclórica Boi-Bumbá Garantido. *Miscigenação*. Roteiro de Apresentação 2011. Parintins, 2011. 66p.

AZEVEDO, Luiza Elayne Corrêa. *Boi-Bumbá de Parintins: cenários na pós-modernidade e sua inserção no marketing cultural*. João Pessoa: UFP, 2000. Dissertação (Mestrado em Marketing), Universidade Federal da Paraíba, 2000.

_____. Uma viagem ao Boi-bumbá de Parintins: do turismo ao marketing cultural. *SOMANLU*. Revista de Estudos Amazônicos. Manaus, ano II, n.2 (edição especial), p.59-75, 2002.

BRAGA, Sérgio Ivan Gil. *Os Bois-bumbás de Parintins*. Rio de Janeiro: Funarte/ EdUA, 2002. 480p.

_____. O boi é bom para pensar: estrutura e história nos Bois-bumbás de Parintins. *SOMANLU*. Revista de Estudos Amazônicos. Manaus, ano II, n.2 (edição especial), p.13-26, 2002.

BRASIL. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística- IBGE. *Regiões de Influências das Cidades*. Rio de Janeiro: IBGE, 2007. 201p.

BRITO, Lydia Maria Pinto; RIBEIRO, Edinelza Macedo. Desenvolvimento local sustentável e o fenômeno cultural dos boi-bumbás de Parintins. *APGS*, Viçosa, v1. n.3, pp. 1-22, jul./set. 2009.

BIRIBA, Ricardo Barreto. Os Bois-bumbás Garantido e Caprichoso: uma abordagem etnocenológica do Festival Folclórico de Parintins. In: V Colóquio Internacional de Etnocenologia, 2007, Salvador. *Anais*. Salvador: UFB, 2007, p.213-224.

CABRAL, Eula Dantas Taveira. O impacto da mídia no Festival Folclórico de Parintins. *Signos*. Lajeado, ano 25, n.1, p.103-114, 2004.

CANCLINI, Nestor García. *Culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
 _____. *Culturas Híbridas*. México: Grijalbo, 1990.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. O Boi-bumbá de Parintins-Amazonas: breve história e etnografia da festa. *História, ciência, saúde*. Mangueiras, Rio de Janeiro, v.6 (suplemento), 1019-1046, set. 2000.

_____. Os sentidos no espetáculo. *Revista de Antropologia*. São Paulo, USP, v.45, n.1, p.37-78, 2002a.

_____. O Indianismo revisitado pelo Boi-bumbá. Notas de pesquisa. *SOMANLU*. Revista de Estudos Amazônicos. Manaus: Valer, ano II, n.2 (edição especial), p.127-135, 2002b.

_____. Brincando de Boi: antropologia dos Bois-bumbás de Parintins. *Ciência Hoje*. Revista de divulgação da SBPC, v. 40, p.18-25, ago.2007.

_____. Rivalidade e afeição: performances rituais no Bumbá de Parintins. In: Seminário Circuitos da Cultura Popular. *Anais*. Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, 2010a, p.409-423.

_____. Alegorias em ação. *Sociologia & Antropologia*. Rio de Janeiro, v.01, n.01, p. 233 – 249. 2011.

CLAVAL, Paul. *A Geografia Cultural*. Traduzido por: Luiz Fugazzola Pimenta e Margareth de Castro Afeche Pimenta. 2.ed.. Florianópolis: Ed. da UFSC, [2011]. Tradução de: La Géographie Culturelle.

CORRÊA, Roberto Lobato. Interações espaciais. In: CASTRO, Iná Elias de; GOMES, Paulo César da Costa; CORRÊA, Roberto Lobato. *Explorações Geográficas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997. p.279-318.

_____. A rede urbana brasileira e a sua dinâmica: algumas reflexões e questões. In: SPOSITO, M.E.B. (Org.). *Urbanização e cidades: perspectivas geográficas*. Presidente Prudente: UNESP/ GASPERR, 2001. p.359-367.

_____. Uma nota sobre o urbano e a escala. *Território*, ano IV, no. 11, 12 e 13, 4p., 2003.

_____. O urbano e a cultura: alguns estudos. In: _____. ROSENDAHL, Zeny (Orgs.). *Cultura, Espaço e o Urbano*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006a. (Geografia Cultural: v.13). p.141-165.

_____. O Estudo da Rede Urbana- Uma Proposição Metodológica. In: _____. *Estudos sobre a rede urbana*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006b. p.15-57.

_____. A Geografia Cultural e o Urbano. In: _____. RONSEDAHL, Zeny (Orgs.). *Introdução à geografia cultural*. 2.ed.. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007. p.167-186.

COSGROVE, Denis. A Geografia está em toda parte: cultura e simbolismo nas paisagens humanas. Traduzido por Olívia Silva. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny.

Paisagem, Tempo e Cultura. Rio de Janeiro: EdUERJ, [1998]. (Geografia Cultural, v.2). p.92-23.

COSTA, Francisco de Assis; COSTA, José de Alencar. *APLS baseados em cultura e economia local: o caso de Parintins*. Rio de Janeiro: RedeSist/ Sebrae, 2008. 73p. Relatório de Pesquisa.

COSTA, Thiago Ramires da. Indústria Cultural e o Espetáculo: os contrastes teóricos entre a Escola de Frankfurt e os Estudos Culturais Contemporâneos. *Revista Anagrama*, ano 3, ed. 3, p.01-17, mar.-mai. 2010.

COSTA JÚNIOR, Waldemir Rodrigues; SCHOR, Tatiana. Espaço, Cultura e o Urbano: para além dos limites metodológicos dos estudos sobre a rede urbana na Amazônia dos grandes rios. In: V PLURIS – Congresso Luso-Brasileiro para o Planejamento Urbano, Rural, Integrado e Sustentável. *Anais*. Faro-Portugal: Universidade do Algarve, 2010. 11p.

COSTA JÚNIOR, Waldemir Rodrigues. Cidade, Cultura e Rede Urbana: apontamentos metodológicos para o estudo das redes entre as cidades na (e para além da) calha Solimões-Amazonas. In: IX ENANPEGE – Encontro Nacional da Associação Nacional de Pós-Graduação em Geografia. *Anais*. Goiânia: Universidade Federal de Goiânia, 2011.7p.

DANTAS, Gerson Severo Oliveira. *O Boi-Bumbá de Parintins como fenômeno da comunicação de massa: um estudo da recepção das mensagens ecológicas veiculadas por Caprichoso e Garantido durante o Festival Folclórico de 2002*. Manaus: UFAM, 2002. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia). Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Amazonas, 2002.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do espetáculo*. Traduzido por: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2002. 237p. Tradução de: La Société du spectacle.

DOBB. Maurice. *A Evolução do Capitalismo*. Traduzido por: Manuel do Rêgo Braga. 3ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988 (Os economistas). 282p.

DUARTE, Jorge Antonio Menna. *Entrevista em profundidade*. In: _____ (Org.). Métodos e Técnicas de pesquisa em Comunicação. 1ed. São Paulo: Atlas, 2005, v.1, p.62-83.

FERNANDES, Ana Figueiredo. Festival Folclórico: o que muda em Parintins? *SOMANLU*. Revista de Estudos Amazônicos. Manaus, ano II, n.2 (edição especial), p.99-114, 2002.

GONZAGA, Amarildo Menezes. *Geografias do Boi*. Manaus: UFAM, 2000. Dissertação (Mestrado em Natureza e Cultura na Amazônia), Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Amazonas, 2000.

GUEDES, Fátima. Saga do boi-bumbá em preto-e-branco. *SOMANLU*. Revista de Estudos Amazônicos. Manaus, ano II, n.2 (edição especial), p.51-58, 2002.

GEERTZ, Clifford. *O Saber Local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Traduzido por: Vera Mello Joscelyne. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997. Tradução de: Local Knowledge.

HAESBAERT, Rogério. *O mito da desterritorialização: do “Fim dos Territórios” à Multiterritorialidade*. 3ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007. 395p.

HOBBSAWN, Eric. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. 21.ed.. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

MACEDO, Concessa Vaz de. A descentralização da produção e a terceirização do trabalho: tendências gerais e evidências da Companhia Aços Especiais Itabira (Acesita S/A). *Ensaio FEE*, Porto Alegre, v. 25, n. 2, p. 495-522, out. 2004.

MARX, Karl. O processo de circulação do capital. In: _____. *O capital: crítica da economia política*. Traduzido por: Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. 3 ed. v.1, t. 1-2. São Paulo: Nova Cultural, (Os economistas), 1988. 287p.

MESQUITA, Otoni Moreira de. La Belle Vitrine. O mito do progresso na refundação da cidade de Manaus (1890/1990). Niterói: UFF, 2005. Tese (Doutorado em História Social), Programa de Pós-Graduação em História Contemporânea, Universidade Federal Fluminense, 2005.

NEVES, Diogo Labiak. “Dois pra lá, dois pra cá”: território, globalização e Boi-Bumbá, na ilha dos Tupinambá. Curitiba: UFPR, 2007. Dissertação (Mestrado em Geografia). Setor de Ciências da Terra, Universidade Federal do Paraná, 2007.

NOGUEIRA, Wilson de Souza. *As festas populares da Amazônia nas redes de comunicação: um estudo sobre o Boi-Bumbá de Parintins, a Ciranda de Manacapuru e o Sairé de Alter do Chão, e as suas relações com o mercado capitalista*. Manaus: UFAM, 2002. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia), Instituto de Ciências Humanas e Letras, 2002.

OLIVEIRA, José Aldemir de; SCHOR, Tatiana. Das cidades da natureza à natureza das cidades. In: TRINDADE JR, Saint-Clair C.; TAVARES, Maria Goretti da Costa. (Org.). *Cidades Ribeirinhas na Amazônia: mudanças e permanências*. 1.ed. Belém: EDUFPA, 2008, p. 15-26.

_____. Urbanização na Amazônia: o local e o global. In: VAL, Adalberto Luis; SANTOS, Geraldo Mendes dos. (Org.). *Caderno de Debates/ INPA-GEEA Grupo de Estudos Estratégicos Amazônicos*. Manaus, v. III, p. 147-189, 2010.

PIMENTEL, Ângelo César Brandão. Parintins: turismo e cultura. *SOMANLU*. Revista de Estudos Amazônicos. Manaus, ano II, n.2 (edição especial), p. 35-48, 2002.

PATRÍCIO, Patrícia Salles. *Na ilha do boi de pano: uma reportagensaio para além da objetividade jornalística*. São Paulo: USP, 2007. Tese (Doutorado em Comunicações e Artes), Departamento de Jornalismo e Editoração, Universidade de São Paulo, 2007.

PATRÍCIO, Patrícia. Da rua para o bumbódromo: flagrantos no espetáculo. *Estudos em Jornalismo e Mídia*, ano V, n. 1, p. 123-133, jan./ jun.2008.

ReCiMe. Manual de pesquisa. Trabalho de campo: orientações, procedimentos, planilhas. Presidente Prudente: UNESP, 2007.

REGULAMENTO do Festival Folclórico de Parintins. *Concurso de Bumbás*. 2011.7p.

RIBEIRO, Edinelza Macedo. *Desenvolvimento local sustentável e o fenômeno cultural dos Bois-bumbás de Parintins: um estudo de caso*. Natal: UnP, 2008. Dissertação (Mestrado Profissional em Administração), Programa de Pós-Graduação em Administração, Universidade Potiguar, 2008.

RODRIGUES, Allan Soljenítsin Barreto. *Boi-Bumbá evolução: livro-reportagem sobre o Festival Folclórico de Parintins*. Manaus: Valer, 2006. 242p.

RUDIGER, Francisco. A Escola de Frankfurt e a trajetória da crítica à indústria cultural. *Estudos de Sociologia*. São Paulo, v.04, p.17-29, 1998.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço*. São Paulo: Hucitec, 1996.

SCHOR, Tatiana; COSTA, Danielle Pereira da; OLIVEIRA, José Aldemir de. Notas sobre a Tipificação da rede urbana na calha Solimões-Amazonas. In: XII Encontro Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional. *Anais*. Belém: ANPUR, 2007.13p.

_____. *Cidades, rede urbana e desenvolvimento na Amazônia dos Grandes Rios*. In: TRINDADE JR., Saint-Clair Cordeiro; CARVALHO, Guilherme; MOURA, Aldebaran; GOMES NETO, João. (Org.). *Pequenas e médias cidades na Amazônia*. Manaus: FASE/UFPA, 2009, p. 35-58.

SILVA, José Maria da. *O espetáculo do Boi-Bumbá: folclore, turismo e as múltiplas alteridades em Parintins*. Brasília: UNB, 2001. Tese (Doutorado em Antropologia Social), Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade de Brasília, 2001.

SILVA, Marivaldo Bentes da. Produção artística e movimentos sociais: a questão do índio e do meio ambiente nos domínios da Festa do Boi-Bumbá de Parintins. In: IV Encontro de História da Arte. *Anais*. Campinas: UNICAMP, 2008, p.230-239.

SILVA, Marivaldo Bentes da. Para uma compreensão do discurso globalizado da festa do boi-bumbá de Parintins. In: XVIII Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas: transversalidades nas Artes Visuais. *Anais*. Salvador, 2009, p.2361-2373.

SPOSITO, M.E.B.. As cidades médias e os contextos econômicos contemporâneos. In: _____ (Org.). *Urbanização e cidades: perspectivas geográficas*. Presidente Prudente: UNESP/ GASPER, 2001.p.609-643.

_____. O desafio metodológico da abordagem interestelar no estudo de cidades médias. *CIDADES: Revista científica/ Grupo de Estudos Urbanos*. Presidente Prudente, v.3, n.5, p.143-157, 2006.

SPOSITO, M.E.B.; ELIAS, D.S.; SOARES, Beatriz R. *et al.* O estudo das cidades médias brasileiras: uma proposta metodológica. In: SPOSITO, M.E.B. (Org.). *Cidades Médias: espaços em transição*. 1.ed.. São Paulo: Expressão Popular, 2007. p.35-67.

SPOSITO, M.E.B.. Novas redes urbanas: cidades médias e pequenas no processo de globalização. *Geografia*. Rio Claro, v.35, n.1, p.51-62, jan./abr.2010.

SOUZA, José Camilo Ramos de. O boi-bumbá e nova estrutura urbana de Parintins. *SOMANLU*. Revista de Estudos Amazônicos. Manaus, ano II, n.2 (edição especial), p.77-83, 2002.

TAVARES, Anderson de Souza; NOGUEIRA, Amélia R.B.. A cidade de Parintins sob o Olhar da Geografia Cultural. *Enciclopédia Biosfera*, n. 01, 2005.

TRIVINOS, Augusto Nivaldo Silva. *Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação*. São Paulo: Atlas, 1990.

VALENTIN, Andreas. *Contrários: a celebração da rivalidade dos Bois-bumbás de Parintins*. Manaus: Valer, 2005. 240p.

VALENTIN, Andreas; CUNHA, Paulo José. *Caprichoso: a terra é azul*. Rio de Janeiro: A. Valentin, 1999. 248p.

VIEIRA FILHO, Raimundo Dejard. A festa de boi-bumbá em Parintins: tradição e identidade cultural. *SOMANLU*. Revista de Estudos Amazônicos. Manaus, ano II, n.2 (edição especial), p.27-33, 2002.

VIEIRA FILHO, Raimundo Dejard. *Bumbás de Parintins: tradição e mudança cultural*. Manaus: UFAM, 2003. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia). Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Amazonas, 2003.

WAGNER, Philip L., MIKESELL, Marvin W.. Os Temas da Geografia Cultural. In: CORREA, Roberto Lobato, ROSENDAHL, Zeny (Org.). *Introdução à Geografia Cultural*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003. p.27- 61.

ENTREVISTAS COM ARTISTAS E ANTIGOS MEMBROS DOS BUMBÁS

ALMEIDA, Sérgio Ricardo (“Peguate”). *O trabalho de cênica e coreografia*. 2011.

ANDRADE, Odinéia. *O trabalho artístico no boi-bumbá Caprichoso: das ruas ao espetáculo*. Parintins, Abr./2011. Entrevista concedida a Waldemir Rodrigues Costa Júnior.

FARIAS, Paulinho. *O trabalho artístico no boi-bumbá Garantido: das ruas ao espetáculo*. 2011. Parintins, Maio/ 2011. Entrevista concedida a Waldemir Rodrigues Costa Júnior.

CARDOSO, Chico. *O trabalho de cênica e coreografia no bumbá Garantido*. 2011. Parintins, Junho/ 2011. Entrevista concedida a Waldemir Rodrigues Costa Júnior.

GÓES, Fred. *O trabalho artístico no boi-bumbá Garantido: das ruas ao espetáculo*. Parintins, Abr. e Maio/2011. Entrevista concedida a Waldemir Rodrigues Costa Júnior.

GONÇALVES, Gil. *O trabalho artístico no boi-bumbá Caprichoso: das ruas ao espetáculo*. Parintins, Maio/2011. Entrevista concedida a Waldemir Rodrigues Costa Júnior.

VALENTE, Marilda; VALENTE, Crotilde. *O “Boi de rua” e o trabalho voluntário no boi-bumbá Caprichoso*. Parintins, Abr./2011. Entrevista concedida a Waldemir Rodrigues Costa Júnior.

ENTREVISTAS COM ARTISTAS DE ALEGORIAS

AMOÊDO, Rossy. Do bumbódromo ao mercado de trabalho além Parintins – organização do trabalho e produção artística (alegorias e trabalhos afins). Parintins, Maio/2011. Entrevista concedida a Waldemir Rodrigues Costa Júnior.

AEZEVEDO, Rogério. Do bumbódromo ao mercado de trabalho além Parintins – organização do trabalho e produção artística (alegorias e trabalhos afins) 2011. Parintins, Março/2011. Entrevista concedida a Waldemir Rodrigues Costa Júnior.

BENTES, Oséias. Do bumbódromo ao mercado de trabalho além Parintins – organização do trabalho e produção artística (alegorias e trabalhos afins). Parintins, Abr./ 2011. Entrevista concedida a Waldemir Rodrigues Costa Júnior.

BRANDÃO, Marialvo. Do bumbódromo ao mercado de trabalho além Parintins – organização do trabalho e produção artística (alegorias e trabalhos afins). Parintins, Maio/2011. Entrevista concedida a Waldemir Rodrigues Costa Júnior.

BRASIL, Emerson. Do bumbódromo ao mercado de trabalho além Parintins – organização do trabalho e produção artística (alegorias e trabalhos afins). Parintins, Maio/2011. Entrevista concedida a Waldemir Rodrigues Costa Júnior.

CANSANÇÃO, Antônio. Do bumbódromo ao mercado de trabalho além Parintins – organização do trabalho e produção artística (alegorias e trabalhos afins). Parintins, Maio/2011. Entrevista concedida a Waldemir Rodrigues Costa Júnior.

CARVALHO, Jorge. Do bumbódromo ao mercado de trabalho além Parintins – organização do trabalho e produção artística (alegorias e trabalhos afins). Parintins, Maio/2011. Entrevista concedida a Waldemir Rodrigues Costa Júnior.

CARVALHO, Karu. Do bumbódromo ao mercado de trabalho além Parintins – organização do trabalho e produção artística (alegorias e trabalhos afins). Parintins, Março/2011. Entrevista concedida a Waldemir Rodrigues Costa Júnior.

FEIJÓ, Vivaldo Júnior (“Junhão”). Do bumbódromo ao mercado de trabalho além Parintins – organização do trabalho e produção artística (alegorias e trabalhos afins). Parintins, Maio/2011. Entrevista concedida a Waldemir Rodrigues Costa Júnior.

FERREIRA, Algles. Do bumbódromo ao mercado de trabalho além Parintins – organização do trabalho e produção artística (alegorias e trabalhos afins). Parintins, Junho/2011. Entrevista concedida a Waldemir Rodrigues Costa Júnior.

GUERREIRO, Francinaldo. Do bumbódromo ao mercado de trabalho além Parintins – organização do trabalho e produção artística (alegorias e trabalhos afins). Parintins, Maio/2011. Entrevista concedida a Waldemir Rodrigues Costa Júnior.

MARINHO, Jonathan (“Joinha”). Do bumbódromo ao mercado de trabalho além Parintins – organização do trabalho e produção artística (alegorias e trabalhos afins). Parintins, Maio/2011. Entrevista concedida a Waldemir Rodrigues Costa Júnior.

MENDES, Jair. Do bumbódromo ao mercado de trabalho além Parintins – organização do trabalho e produção artística (alegorias e trabalhos afins). Parintins, Junho/2011. Entrevista concedida a Waldemir Rodrigues Costa Júnior.

MENDES, Teco. Do bumbódromo ao mercado de trabalho além Parintins – organização do trabalho e produção artística (alegorias e trabalhos afins). Parintins, Março/ 2011. Entrevista concedida a Waldemir Rodrigues Costa Júnior.

REIS, Zilcson. Do bumbódromo ao mercado de trabalho além Parintins – organização do trabalho e produção artística (alegorias e trabalhos afins). Parintins, Maio/2011. Entrevista concedida a Waldemir Rodrigues Costa Júnior.

SANTOS, Vândir. Do bumbódromo ao mercado de trabalho além Parintins – organização do trabalho e produção artística (alegorias e trabalhos afins). Maio/2011. Entrevista concedida a Waldemir Rodrigues Costa Júnior.

SILVA, Glaucivan. Do bumbódromo ao mercado de trabalho além Parintins – organização do trabalho e produção artística (alegorias e trabalhos afins). Parintins, Maio/2011. Entrevista concedida a Waldemir Rodrigues Costa Júnior.

SOUZA, Júnior de. Do bumbódromo ao mercado de trabalho além Parintins – organização do trabalho e produção artística (alegorias e trabalhos afins). Parintins, Maio-Junho/2011. Entrevista concedida a Waldemir Rodrigues Costa Júnior.

TEIXEIRA, Amarildo Teixeira. Do bumbódromo ao mercado de trabalho além Parintins – organização do trabalho e produção artística (alegorias e trabalhos afins). Parintins, Abril/2011. Entrevista concedida a Waldemir Rodrigues Costa Júnior.

TEIXEIRA, Ito. Do bumbódromo ao mercado de trabalho além Parintins – organização do trabalho e produção artística (alegorias e trabalhos afins). Parintins, Maio/2011. Entrevista concedida a Waldemir Rodrigues Costa Júnior.

TRINDADE, José. Do bumbódromo ao mercado de trabalho além Parintins – organização do trabalho e produção artística (alegorias e trabalhos afins). Parintins, Junho/2011. Entrevista concedida a Waldemir Rodrigues Costa Júnior.

ENTREVISTAS COM ARTISTAS DE FIGURINOS

AGUIAR, Adriano. Do Bumbódromo ao mercado de trabalho além Parintins – organização do trabalho e produção artística (figurinos e trabalhos afins). Parintins, Maio/2011. Entrevista concedida a Waldemir Rodrigues Costa Júnior.

ALTEMAR (“Kabá”). Do Bumbódromo ao mercado de trabalho além Parintins – organização do trabalho e produção artística (figurinos e trabalhos afins). Parintins, Maio/ 2011. Entrevista concedida a Waldemir Rodrigues Costa Júnior.

ÁLVARO. Do Bumbódromo ao mercado de trabalho além Parintins – organização do trabalho e produção artística (figurinos e trabalhos afins). Parintins, Março/2011. Entrevista concedida a Waldemir Rodrigues Costa Júnior.

BASTOS, Zandonayde. Do Bumbódromo ao mercado de trabalho além Parintins – organização do trabalho e produção artística (figurinos e trabalhos afins). Parintins, Maio/2011. Entrevista concedida a Waldemir Rodrigues Costa Júnior.

BELÉM, Agostinho. Do Bumbódromo ao mercado de trabalho além Parintins – organização do trabalho e produção artística (figurinos e trabalhos afins). Parintins, Março/2011. Entrevista concedida a Waldemir Rodrigues Costa Júnior.

BRUCE, Zacarias. Do Bumbódromo ao mercado de trabalho além Parintins – organização do trabalho e produção artística (figurinos e trabalhos afins). Parintins, Março/2011. Entrevista concedida a Waldemir Rodrigues Costa Júnior.

CARDOSO, Makoy. Do Bumbódromo ao mercado de trabalho além Parintins – organização do trabalho e produção artística (figurinos e trabalhos afins). Parintins, Maio/2011. Entrevista concedida a Waldemir Rodrigues Costa Júnior.

CARDOSO, Sebastião. Do Bumbódromo ao mercado de trabalho além Parintins – organização do trabalho e produção artística (figurinos e trabalhos afins). Parintins, Maio/2011. Entrevista concedida a Waldemir Rodrigues Costa Júnior.

CRUZ, Deco. Do Bumbódromo ao mercado de trabalho além Parintins – organização do trabalho e produção artística (figurinos e trabalhos afins). Parintins, Maio/2011. Entrevista concedida a Waldemir Rodrigues Costa Júnior.

CRUZ, Wando. Do Bumbódromo ao mercado de trabalho além Parintins – organização do trabalho e produção artística (figurinos e trabalhos afins).

DIAS, Beto. Do Bumbódromo ao mercado de trabalho além Parintins – organização do trabalho e produção artística (figurinos e trabalhos afins). Parintins, Maio/2011. Entrevista concedida a Waldemir Rodrigues Costa Júnior.

FARIAS, Olivado Farias (Dorico). Do Bumbódromo ao mercado de trabalho além Parintins – organização do trabalho e produção artística (figurinos e trabalhos afins). Parintins, Junho/2011. Entrevista concedida a Waldemir Rodrigues Costa Júnior.

FONTENELLE, Olessandro. Do Bumbódromo ao mercado de trabalho além Parintins – organização do trabalho e produção artística (figurinos e trabalhos afins). Parintins, Março/2011. Entrevista concedida a Waldemir Rodrigues Costa Júnior.

FONTENELLE, Wendhel. Do Bumbódromo ao mercado de trabalho além Parintins – organização do trabalho e produção artística (figurinos e trabalhos afins). Parintins, Março/2011. Entrevista concedida a Waldemir Rodrigues Costa Júnior.

GONÇALVES, Márcio. Do Bumbódromo ao mercado de trabalho além Parintins – organização do trabalho e produção artística (figurinos e trabalhos afins). Parintins, Maio/2011. Entrevista concedida a Waldemir Rodrigues Costa Júnior.

GONZAGA, Tarcízio. Do Bumbódromo ao mercado de trabalho além Parintins – organização do trabalho e produção artística (figurinos e trabalhos afins). Parintins, Junho/2011. Entrevista concedida a Waldemir Rodrigues Costa Júnior.

LIMA, Raimundo (“Mundi”). Do Bumbódromo ao mercado de trabalho além Parintins – organização do trabalho e produção artística (figurinos e trabalhos afins). Parintins, Maio/2011. Entrevista concedida a Waldemir Rodrigues Costa Júnior.

MACHADO, Neto. Do Bumbódromo ao mercado de trabalho além Parintins – organização do trabalho e produção artística (figurinos e trabalhos afins). Parintins, Maio/2011. Entrevista concedida a Waldemir Rodrigues Costa Júnior.

MAIA, Murilo. Do Bumbódromo ao mercado de trabalho além Parintins – organização do trabalho e produção artística (figurinos e trabalhos afins). Parintins, Junho/2011. Entrevista concedida a Waldemir Rodrigues Costa Júnior.

MODESTO, Juraci. Do Bumbódromo ao mercado de trabalho além Parintins – organização do trabalho e produção artística (figurinos e trabalhos afins). Parintins, Abril/2011. Entrevista concedida a Waldemir Rodrigues Costa Júnior.

NAKANOME, Ericky. Do Bumbódromo ao mercado de trabalho além Parintins – organização do trabalho e produção artística (figurinos e trabalhos afins). Parintins, Maio/2011. Entrevista concedida a Waldemir Rodrigues Costa Júnior.

OLIVEIRA, Assis. Do bumbódromo ao mercado de trabalho além Parintins – organização do trabalho e produção artística (figurinos e trabalhos afins). Parintins, Março/2011. Entrevista concedida a Waldemir Rodrigues Costa Júnior.

OLIVEIRA, Davi. Do Bumbódromo ao mercado de trabalho além Parintins – organização do trabalho e produção artística (figurinos e trabalhos afins). Parintins, Abril/2011. Entrevista concedida a Waldemir Rodrigues Costa Júnior.

OLIVEIRA, Edwan Oliveira. Do Bumbódromo ao mercado de trabalho além Parintins – organização do trabalho e produção artística (figurinos e trabalhos afins). Parintins, Junho/2011. Entrevista concedida a Waldemir Rodrigues Costa Júnior.

OLIVEIRA, Enisson. Do Bumbódromo ao mercado de trabalho além Parintins – organização do trabalho e produção artística (figurinos e trabalhos afins). Parintins, Maio/2011. Entrevista concedida a Waldemir Rodrigues Costa Júnior.

OLIVEIRA, Fabson. Do Bumbódromo ao mercado de trabalho além Parintins – organização do trabalho e produção artística (figurinos e trabalhos afins). Parintins, Maio/2011. Entrevista concedida a Waldemir Rodrigues Costa Júnior.

OLIVEIRA, Fernando (“Gudu”). Do Bumbódromo ao mercado de trabalho além Parintins – organização do trabalho e produção artística (figurinos e trabalhos afins). Parintins, Abril/2011. Entrevista concedida a Waldemir Rodrigues Costa Júnior.

OLIVEIRA, Mário. Do Bumbódromo ao mercado de trabalho além Parintins – organização do trabalho e produção artística (figurinos e trabalhos afins). Parintins, Maio/2011. Entrevista concedida a Waldemir Rodrigues Costa Júnior.

PINHEIRO, Paulo. Do Bumbódromo ao mercado de trabalho além Parintins – organização do trabalho e produção artística (figurinos e trabalhos afins). Parintins, Março/2011. Entrevista concedida a Waldemir Rodrigues Costa Júnior.

REIS, Roberto. Do Bumbódromo ao mercado de trabalho além Parintins – organização do trabalho e produção artística (figurinos e trabalhos afins). Parintins, Junho/2011. Entrevista concedida a Waldemir Rodrigues Costa Júnior.

REIS, Carlinhos. Do Bumbódromo ao mercado de trabalho além Parintins – organização do trabalho e produção artística (figurinos e trabalhos afins). Parintins, Abril/2011. Entrevista concedida a Waldemir Rodrigues Costa Júnior.

SANTANA, Zé Edilson. Do Bumbódromo ao mercado de trabalho além Parintins – organização do trabalho e produção artística (figurinos e trabalhos afins). Parintins, Maio/2011. Entrevista concedida a Waldemir Rodrigues Costa Júnior.

SANTANA, Waldir Santana. Do Bumbódromo ao mercado de trabalho além Parintins – organização do trabalho e produção artística (figurinos e trabalhos afins). Parintins, Junho/2011. Entrevista concedida a Waldemir Rodrigues Costa Júnior.

SOUZA, Jackson. Do Bumbódromo ao mercado de trabalho além Parintins – organização do trabalho e produção artística (figurinos e trabalhos afins). Parintins, Março/2011. Entrevista concedida a Waldemir Rodrigues Costa Júnior.

TEIXEIRA, Waldemir. Do Bumbódromo ao mercado de trabalho além Parintins – organização do trabalho e produção artística (figurinos e trabalhos afins). Parintins, Maio/2011. Entrevista concedida a Waldemir Rodrigues Costa Júnior.

VIANA, Emerson. Do Bumbódromo ao mercado de trabalho além Parintins – organização do trabalho e produção artística (figurinos e trabalhos afins). Parintins, Março/2011. Entrevista concedida a Waldemir Rodrigues Costa Júnior.

APÊNDICE 1:

ROTEIRO DE ENTREVISTAS SEMI-ESTRUTURADO

1. ARTISTAS DE GALPÕES E QG's (ALEGORIAS E FIGURINOS)

Qual o seu nome, idade e tempo de profissão artística no boi? Que trabalhos artísticos você desenvolve no e fora do boi?

Como você começou sua carreira artística no boi-bumbá?

Como você define o contrato com a agremiação? Quais são os critérios de contratação?

Como você seleciona os profissionais de sua equipe de trabalho? De que forma (escrita, com carteira assinada, ou verbal) você e seus auxiliares são contratados pela diretoria?

Como é a folha de pagamento (quinzenal ou mensal)? Qual a carga e horário de trabalho definidos?

Como você planeja, organiza sua equipe e produz o trabalho artístico? Quais as etapas do processo produtivo?

Você poderia citar em que cidades e em que ano você tem saído para produzir um trabalho artístico? Que produções artísticas foram essas? Nessas cidades você produziu trabalhos artísticos além de alegorias ou figurinos?

2. ARTISTAS (CONSELHO OU COMISSÃO DE ARTES) E ANTIGOS MEMBROS

Como surge o artista no boi-bumbá de Parintins? Você saberia dizer se no período do “Boi de rua”, já havia artistas responsáveis pela confecção de indumentárias ou roupas de itens? Quem confeccionava os trabalhos artísticos?

No “Boi de rua” em que lugares eram produzidos os trabalhos artísticos? Como o boi passou a adquirir os seus espaços de trabalho (galpões e QG's)?

Como e quando surgiu o Conselho ou Comissão de Artes? Antes de surgir o Conselho/ Comissão como eram divididas as tarefas de produção artística no boi?

Como este setor organiza e divide as tarefas dentro da agremiação? Que profissionais o compõem? Como é o calendário anual de atividades do boi, indo desde quando o boi é pensado até sua execução e apresentação?

A partir de que momento e porque os bumbás passam a se organizar por meio de editais e contratos (formais e com carteira assinada)? Como o boi fecha os contratos com os artistas?

Numa equipe liderada por um artista, quem é o profissional que mais ascende a essa categoria e por quê?

APÊNDICE 2:

OFÍCIOS E AUTORIZAÇÃO DOS BUMBÁS PARA REALIZAÇÃO DA PESQUISA



UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
DEPARTAMENTO DE GEOGRAFIA
Núcleo de Estudos e Pesquisas das Cidades na Amazônia Brasileira



OF. Nº 014/ 2011-NEPECAB-UFAM

Manaus, 25 de abril de 2011.

Prezada senhora,

Ao cumprimentá-la cordialmente, apresento o mestrando Waldemir Rodrigues Costa Júnior, do Programa de Pós-Graduação em Geografia da UFAM (Manaus) e membro do Núcleo de Estudos e Pesquisas das Cidades na Amazônia Brasileira, que vem desenvolvendo, sob a minha orientação, a pesquisa de mestrado "Cultura, Redes e Cidades: a influência do 'trabalho criativo' dos artistas dos bois-bumbás de Parintins na divisão territorial do trabalho". Solicito, por gentileza, a sua autorização para que o aluno possa acompanhar como se organiza o trabalho artístico nos galpões de alegorias e QG's de indumentárias e tuxauas do boi-bumbá Caprichoso com a salvaguarda de total sigilo sobre as informações levantadas por parte do aluno nesses postos de trabalho, cuja dissertação de mestrado será defendida em novembro deste ano, cinco meses depois do 46º Festival Folclórico de Parintins. Solicito também uma entrevista do aluno com a senhora, artistas e coordenador do Conselho de Artes, além de cópias de documentos como:

- modelo de contrato com os artistas e itens do boi, sem assinatura das partes, podendo ser em formato digital;
- tabela de preços por serviço ou mão-de-obra dos trabalhos artísticos da agremiação;
- regimento interno do boi-bumbá Caprichoso.

Ressalto, para a sociedade parintinense, o significativo papel dessa pesquisa de mestrado que tem como principal objetivo entender a crescente importância da cidade de Parintins na divisão social e territorial do trabalho a partir dos serviços criativos de seus habilidosos artistas plásticos. O aluno não é torcedor de nenhuma das agremiações folclóricas, sendo o caráter de neutralidade, em relação aos bumbás, assegurado pela ética acadêmica da pesquisa que desenvolve.

Atenciosamente,

Prof.ª Dr.ª Tatiana Schor
Coordenadora do NEPECAB e orientadora da pesquisa

À
Ilma Sra. Márcia Baranda
Presidente da Associação Folclórica Boi-Bumbá Caprichoso
NESTA

*Recebido
Em 29.04.11
Daniella*



ASSOCIAÇÃO FOLCLÓRICA BOI BUMBÁ CAPRICHOSO

Autorização

A Associação Folclórica Boi-Bumbá Caprichoso, através de sua Presidenta, abaixo identificada, **AUTORIZA**, o Senhor **WALDEMIR RODRIGUES COSTA JÚNIOR** a realizar Pesquisa e Observação nas dependências do Galpão Central, de acordo com os horários estabelecidos pelo Diretor de Galpão.

Parintins, 02 de Maio de 2011.

*Recebido
Em 02/05/2011*

(Baranda)
Márcia Auxiliadora Cardoso Baranda.
Presidenta da AFBBC



UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
DEPARTAMENTO DE GEOGRAFIA
Núcleo de Estudos e Pesquisas das Cidades na Amazônia Brasileira



OF. Nº 013 / 2011-NEPECAB-UFAM

Manaus, 15 de abril de 2011.

Prezado senhor,

Ao cumprimentá-lo cordialmente, apresento o mestrando Waldemir Rodrigues Costa Júnior, do Programa de Pós-Graduação em Geografia da UFAM (Manaus) e pesquisador do Núcleo de Estudos e Pesquisas das Cidades na Amazônia Brasileira, que vem desenvolvendo, sob a minha orientação, a pesquisa de mestrado "Cultura, Redes e Cidades: a influência do 'trabalho criativo' dos artistas dos bois-bumbás de Parintins na divisão territorial do trabalho". Solicito, por gentileza, a sua autorização para que o aluno possa acompanhar como se organiza o trabalho artístico nos galpões de alegorias e QG's de indumentárias e tuxauas do boi-bumbá Garantido com a salvaguarda de total sigilo sobre as informações levantadas por parte do aluno nesses postos de trabalho, cuja dissertação de mestrado será defendida em novembro deste ano, cinco meses depois do 46º Festival Folclórico de Parintins. Solicito também uma entrevista do aluno com o senhor, artistas e coordenador do Conselho de Artes, além de cópias de documentos como:

- contratos com os artistas e itens do boi, sem assinatura das partes, podendo ser em formato digital;
- tabela de preços por serviço ou mão-de-obra dos trabalhos artísticos da agremiação;
- regimento interno do boi-bumbá Garantido.

Ressalto, para a sociedade parintinense, o significativo papel dessa pesquisa de mestrado que tem como principal objetivo entender a crescente importância da cidade de Parintins na divisão social e territorial do trabalho a partir dos serviços criativos de seus habilitados artistas plásticos. O aluno não é torcedor de nenhuma das agremiações folclóricas, sendo o caráter de neutralidade, em relação aos bumbás, assegurado pela ética acadêmica da pesquisa que desenvolve.

Atenciosamente,



Prof.ª Dr.ª Tatiana Schor
Coordenadora do NEPECAB e orientadora da pesquisa

Recebido em: 15/04/11
Heloisa
Recibido em: 15/04/11
Schor

Ao
Ilmo Sr. Telo Pinto
Presidente da Associação Folclórica Boi-Bumbá Garantido
NESTA

ANEXO 1:

REGULAMENTO DO FESTIVAL FOLCLÓRICO DE PARINTINS CONCURSO DE BUMBÁS

CAPÍTULO I - DO OBJETIVO, ORGANIZAÇÃO E REALIZAÇÃO

Art. 1º - Este Regulamento tem por finalidade estabelecer normas para o Festival Folclórico de Parintins que ocorrerá anualmente no último final de semana do mês de junho, regulamentado pela Lei Municipal nº 336/2005 - PGMP.

§ 1º. Será realizado pelas Associações Folclóricas Boi Bumbá Caprichoso e Boi Bumbá Garantido e organizado pelo Governo do Estado do Amazonas e Prefeitura Municipal de Parintins com o apoio logístico, operacional, administrativo e financeiro.

§ 2º. Os objetivos primordiais são:

- I – Preservar o folclore do “Boi Bumbá” de Parintins;
- II – Promover a cultura regional e estimular o espírito criativo do povo parintinense;
- III – Valorizar a diversidade etno-cultural dos povos da Amazônia;
- IV – Defender e estimular o conceito e uso sustentável da biodiversidade na Amazônia;
- V – Reger a disputa entre as duas Associações Folclóricas Boi Bumbá Caprichoso e Boi Bumbá Garantido.

§ 3º. - Emitir autorizações de passagens aéreas de ida e volta para os representantes dos dois bumbas e providenciar adiantamento financeiro para que os mesmos comprem as passagens a todos os Jurados, até Manaus/Parintins.

§ 4º - Hospedar os Jurados e membros da Comissão Julgadora.

§ 5º - Providenciar toda a alimentação dos jurados e membros da Comissão Julgadora.

§ 6º - Providenciar transporte terrestre na cidade de Manaus e Parintins.

§ 7º - Providenciar transporte aéreo Manaus/ Parintins/ Manaus, em voo fretado.

§ 8º - Providenciar as urnas, lacres e demais materiais constantes no Art. 29 deste Regulamento.

CAPÍTULO II - DA COMISSÃO ORGANIZADORA

Art. 2º - A Comissão Organizadora será composta por: 01 (um) representante do Poder Executivo Municipal, 01 (um) representante do Poder Executivo Estadual, que atuarão como Presidentes desta Comissão, sendo integrada por 01 (um) representante do Boi Bumbá Caprichoso e 01 (um) representante do Boi Bumbá Garantido, que atuarão como membros, os quais deverão ser indicados pela presidência de cada agremiação e nomeados por Decreto do Poder Executivo Municipal.

Art. 3º - Os membros desta Comissão Organizadora terão as seguintes atribuições:

§ 1º - Providenciar e Coordenar toda a Logística Administrativa, Financeira e Operacional, do Festival Folclórico de Parintins, na forma devidamente ajustadas entre as partes.

§ 2º - Locar o imóvel que hospedar os Jurados e Comissão Julgadora, este imóvel terá de ficar disponibilizado, 07 (sete) dias antes do evento na Cidade de Parintins que terá:

- a.** Que possuir infra-estrutura adequada para hospedar 12 (doze) pessoas, sendo 01 (um) presidente, 09 (nove) Jurados e os representantes dos bois;
- b.** De ser obrigatoriamente uma casa ou apartamentos, desde que local seja para uso restrito e exclusivo dos Jurados e dos Membros da Comissão Julgadora na Cidade de Parintins, não sendo permitido o seu compartilhamento com terceiros ou hóspedes.
- c.** Providenciar a confecção dos troféus de premiação que manifeste o simbolismo da festa.

§ 3º - Emitir autorizações de passagens aéreas de ida e volta para os representantes dos dois bumbas e providenciar adiantamento financeiro para que os mesmos comprem as passagens a todos os Jurados, até Manaus/Parintins.

§ 4º - Hospedar os Jurados e membros da Comissão Julgadora.

§ 5º - Providenciar toda a alimentação dos jurados e membros da Comissão Julgadora.

§ 6º - Providenciar transporte terrestre na cidade de Manaus e Parintins.

§ 7º - Providenciar transporte aéreo Manaus/ Parintins/ Manaus, em voo fretado.

§ 8º - Providenciar as urnas, lacres e demais materiais constantes no Art. 29 deste Regulamento.

CAPÍTULO III - DA COMISSÃO JULGADORA

Art 4º - A Comissão Julgadora será composta de 01 (um) presidente e 09 (nove) jurados.

§ 1º - Do Estado que forneceu 04 jurados, será realizado um sorteio, na chegada à cidade de Parintins, pelos dois representantes de cada Boi, para escolha do Presidente da Comissão Julgadora. Escolhido o mesmo, terá suas atribuições previstas no Art. 6º deste regulamento.

§ 2º - O Presidente da Comissão, não terá direito a voto, nem de qualidade ou quantidade, nas decisões da Comissão, que decidirá por maioria simples de votos de seus nove membros.

§ 3º - Cada Associação Folclórica deverá indicar 01 (um) representante com a finalidade de acompanhar e fiscalizar a Comissão Julgadora, devendo ser comunicado por meio de ofício ao Presidente da Comissão Organizadora, até 07 (sete) dias antes do início do Festival Folclórico de Parintins.

§ 4º - Em caso de substituição de representante das Associações Folclóricas, pelo fato de alguma complicação extrema de saúde, deverá ser oficializado pelos presidentes dos bumbas.

Art. 5º - Os membros da Comissão e os representantes dos bumbás, terão as seguintes atribuições:

I – Ficar hospedados no mesmo local;

II – Acompanhar cada grupo de jurados em cada dia de apresentação no aeroporto de Manaus e de Parintins desde a sua chegada até o seu retorno.

Art. 6º - Ao Presidente da Comissão Julgadora competem as seguintes atribuições:

§ 1º - Providenciar e coordenar a logística do processo:

§ 2º - Receber e submeter a julgamento pelos nove jurados, todos os recursos impetrados pelas Associações Folclóricas Boi Bumbá

Garantido e Boi Bumbá Caprichoso, Aplicando ou não as penalidades previstas neste Regulamento.

§ 3º - Lavrar a decisão do colegiado de jurados, circunstanciada e fundamentada sobre todas as decisões.

§ 4º - Assinar as folhas de votação constantes no caderno.

CAPÍTULO IV - DO PROCESSO DE ESCOLHA DOS JURADOS

Art. 7º - Serão indicados três representantes de cada agremiação, até 11 dias antes do início do Festival, para captação e seleção de jurados.

§ 1º Em Manaus, a 06 (seis) dias antes do evento será realizado sorteio de 05 Estados que poderão enviar jurados, excluídos os estados clássicos da região norte do País, e os que tenham enviado jurado no ano imediatamente anterior. Dos cinco sorteados cada agremiação vetará 01.

§ 2º Dos três estados finalmente selecionados, haverá novo sorteio para seleção daquele de onde irão quatro jurados. No dia seguinte as três duplas se deslocarão aos Estados sorteados.

§ 3º Serão necessariamente 01 (um) jurado para presidir a comissão, 03 (três) jurados para compor o Bloco A, 03 (três) jurados para compor o Bloco B e 03 (três) jurados para compor o bloco C, e dentro das especialidades constantes do anexo I.

a) A escolha será feita segundo seleção e análise dos currículos de pessoas de renome nacional, com comprovada atuação nas manifestações folclóricas e culturais brasileira, para cada especialidade, de acordo com o anexo I;

b) Os jurados selecionados não poderão ser originários no todo ou em sua maioria de um único Estado ou Federação, considerando o seu local de nascimento e domicílio, escolhidos em no mínimo 03 (três) Estados diferentes;

c) Não será permitida a participação de Jurados que tenham atuado em Festivais anteriores, bem como profissionais que exerçam cargos de primeiro e segundo escalão em instituições públicas federal, estadual e municipal.

d) Não será permitido mais de um jurado de um mesmo Órgão, Instituição Pública e Privada.

CAPÍTULO V - DAS ATRIBUIÇÕES DOS JURADOS

Art. 8º - Para cada apresentação haverá um caderno de votação com uma folha para cada item a ser julgado por cada Jurado, contendo os critérios para julgamento e nota, que após a

votação será colocado em envelope e rubricados pelos Jurados e Comissão Julgadora sendo depositados na urna, que receberá o lacre definitivo devidamente rubricado por todos os membros da Comissão Julgadora, logo após o encerramento da apresentação da última Associação.

Art. 9º - As urnas, depois de lacradas serão entregues pelos membros da Comissão Julgadora, na presença dos fiscais das Associações Folclóricas, ao Comandante da 1º Companhia Independente de Polícia Militar de Parintins, que ficará responsável pela sua guarda e inviolabilidade até a entrega para o presidente da Comissão Julgadora, no dia e hora fixados neste Regulamento.

Art. 10º - O julgamento será efetuado por 09 (nove) Jurados, que observarão a especialidade de cada grupo de critérios de julgamento, divididos em 03 (três) blocos e em três grupos distintos e mistos de jurados, sendo: Bloco A = jurados Comum/ musical, Bloco B = Cênico/ Coreográfico, Bloco C = Artístico, sendo cada cabine de jurados composta de um representante de cada bloco em julgamento.

Art. 11 – Os Jurados, no desempenho de suas Funções, assumem comportamento de juízes, devendo primar pela isenção e procurando agir com sabedoria, imparcialidade e justiça, aplicando fielmente este Regulamento e ficam:

§ 1º - Obrigados a:

- a)** Chegar diariamente ao “Bumbódromo”, no mínimo 30 (trinta) minutos antes do início da primeira apresentação;
- b)** Permanecer nas suas cabines até o encerramento dos espetáculos e da votação, salvo se acompanhados por fiscais das associações Folclóricas;
- c)** Assinar o Termo de Ciência do Regulamento, que regerá a disputa do Festival Folclórico de Parintins.
- d)** Justificar na folha de votação qualquer nota abaixo de 10.

§ 2º - Impedidos de:

- a)** Se ausentarem das cabines e do local onde estiverem hospedados, salvo com a concordância dos fiscais;
- b)** Fazer qualquer consulta a outro membro do júri durante a apresentação;
- c)** Contatar reservadamente com os dirigentes das Associações concorrentes, e em qualquer hipótese com autoridades pública e imprensa, ressalvando os fiscais das associações folclóricas habilitadas;
- d)** Receber qualquer tipo de objeto, adereço, souvenir e etc., de qualquer item, a qualquer tempo, exceto material impresso contendo roteiro do espetáculo.

Parágrafo Único – Caso alguma Associação Folclórica seja detentora de prova material, acerca de cometimento de infringência ao presente artigo, por parte de qualquer um dos Jurados, poderá oferecer impugnação escrita, narrada o fato alegado e instruído com as provas materiais, entregue a cada dia de apresentação ao Presidente da Comissão Julgadora, devidamente rubricados pelos fiscais das agremiações, no mesmo prazo do que trata o Art. 12 e seus parágrafos deste regulamento e endereçado ao Presidente da Comissão Julgadora, a quem incumbirá apresentar o resultado do julgamento antes da abertura dos envelopes de notas. A procedência da impugnação implicará no cancelamento das notas

julgadas pelo (a) o (a) Jurado (a), infrator (a) referentes a todas as noites de apresentação. Não caberá recurso das decisões da Comissão Julgadora.

CAPÍTULO VI - DAS IMPUGNAÇÕES

Art. 12 – As impugnações deverão ser apresentadas em 03 (três) vias, pelos fiscais credenciados dos Bumbás, ao Presidente da Comissão Julgadora na mesma noite em que ocorrer o fato gerador, até 30 minutos após a apresentação da última Associação, sendo imediatamente apresentado aos fiscais da Associação impugnada.

§ 1º - Os fiscais do “Bumbá” impugnado serão notificados para apresentar defesa até 08:00h (oito horas) do dia seguinte, exceto para a noite do último dia que será até 05:00 (cinco horas) sob pena de preclusão.

§ 2º - O “Bumbá” impugnado será considerado notificado, mediante recebimento pelos seus fiscais da segunda via de impugnação, dentro do prazo fixado no caput do artigo. Decorrido o prazo sem a notificação pessoal por ausência da parte impugnada, bastará à notificação feita ao membro da Associação impugnada pelo Presidente da Comissão Julgadora, com efeitos para todos os fins previstos neste Regulamento.

§ 3º - As impugnações serão decididas pela Comissão Julgadora até 13h (treze horas), do dia seguinte, para matérias referentes às apresentações da primeira e segunda noite e até as 07h (sete horas), da última noite de apresentação.

§ 4º - De cada decisão será lavrado ato circunstanciado da Comissão Julgadora constando o resultado, que, em envelope lacrado será rubricado pelos componentes da Comissão Julgadora e pelos fiscais de cada agremiação folclórica, o qual só poderá ser conhecido quando da apuração dos resultados do festival.

CAPÍTULO VII - DO APRESENTADOR

Art. 13 – Cada Associação terá seu apresentador oficial, com a responsabilidade de fazer a apresentação do “Bumbá”, sendo defeso elogiar, ofender ou provocar por palavras, gestos ou qualquer outro meio à Associação contrária, autoridades civis, militares e eclesiásticas sob pena da aplicação de punição com perda de 01 (um) ponto no item APRESENTADOR, referente a data da infração.

Art. 14 – As Associações devem utilizar apenas 01 (um) Apresentador oficial por dia de espetáculo, sendo-lhes facultada a participação concomitante de 01 (um) narrador por dia para descrição e comentários de todos os itens concorrentes.

Parágrafo Único – O descumprimento deste artigo, implicará na perda de 01 (um) ponto, deduzido da pontuação geral obtida pela Associação na data do evento.

CAPÍTULO VIII - DO TEMPO DA APRESENTAÇÃO

Art. 15 – As Associações terão o tempo mínimo de 02h (duas horas) e o tempo máximo de 02h30 (duas horas e trinta minutos), para cada apresentação nos três dias de festival.

§ 1º - A contagem do tempo oficial das apresentações dos bumbas será feita pelo Presidente da Comissão Julgadora. E, para nortear o tempo de apresentação será instalado um Relógio na área interna e na área de concentração de cada agremiação, de responsabilidade da Prefeitura Municipal de Parintins e Governo do Estado do Amazonas.

§ 2º - Para efeito deste artigo o evento terá início às 20h, inclusive com a contagem do tempo previsto no caput do artigo. Encerrada a primeira apresentação do dia e após o intervalo oficial de 30 (trinta) minutos, deve iniciar-se a apresentação do segundo concorrente, submetido ao mesmo tempo de duração do espetáculo.

§ 3º - Considera-se como início da apresentação de cada Associação, a entrada do Apresentador.

§ 4º - fica concedido prazo improrrogável de 00:15 minutos, antes do horário de cada apresentação oficial, para entrada e posicionamento dos músicos, e 00:15 depois para saída, ressalvando que o referido tempo não será contado como tempo de apresentação de que trata o Art. 16 deste Regulamento.

§ 5º - As torres de som e sobre a cabine dos jurados ou outros lugares decididos pela consultoria técnica, terão uso comum para iluminação cênica dos bumbás.

§ 6º - A infração a qualquer dos parágrafos 3º e 4º, deste artigo, resultará na perda de 0,1 (um décimo) automaticamente, para cada minuto ultrapassado, em relação ao tempo máximo e para cada minuto antecipado em relação ao tempo mínimo, conforme ata do Presidente da Comissão Julgadora.

Art. 16 – Somente no caso de interrupção de energia elétrica, de som, ou por invasão da área por populares, ausência de jurados, mau tempo (chuva) ou qualquer outro obstáculo que impeça ou coloque em risco a segurança pessoal dos brincantes efetivamente a realização do espetáculo ou sua interrupção nos horários previstos, reconhecidos formalmente pelo Presidente da Comissão organizadora, as Associações Folclóricas Garantido e Caprichoso, poderão realizar as suas apresentações fora do horário inicial previsto, sem prejuízo da pontuação.

§ 1º - Fica concedido o tempo de 00:30 (trinta) minutos, contado da solução formal do impedimento, para que a Associação Folclórica dê início à apresentação do dia.

§ 2º - Se os fatos previstos no caput deste artigo ocorrerem no curso do espetáculo, este será suspenso e seu reinício dar-se-á em até 00:30 (trinta) minutos após haver sido resolvido plenamente o problema, sem prejuízo para a Associação que estiver se apresentando.

§ 3º - Não resolvido o impasse dentro do prazo estabelecido no parágrafo anterior, a pontuação dos dois será anulada.

CAPÍTULO IX - DOS ITENS DE VOTAÇÃO

Art. 17 – Para o Julgamento das Associações, serão rigorosamente observados, a cada dia do espetáculo, os 21 itens inscritos no caderno de votação, conforme Anexo I.

Art. 18 – A nota mínima a ser conferida por cada Jurado em cada item é 08 (oito) e a máxima é 10 (dez), podendo ser fracionada na forma decimal, e deve ser lançada na folha de votação, numericamente e por extenso.

§ 1º - Se houver omissão ou rasura no lançamento da nota numérica ou por extenso, e estes divergirem entre si, será aproveitado o lançamento que não contiver rasura. Estando rasuradas as duas formas de inscrições da nota, será atribuída a nota máxima 10 (dez), às duas Associações naquele quesito e do respectivo Jurado.

§ 2º - Os itens de votação serão levados ao conhecimento dos jurados através do Apresentador Oficial de cada Associação Folclórica.

§ 3º - A Associação que deixar de apresentar qualquer item constante no caderno de Votação não receberá nota ou pontuação no item correspondente, sendo-lhe atribuída, para efeito de apuração a nota 0,0 (zero).

Art. 19 – O direito de voto é exclusivo dos Jurados.

CAPÍTULO X - DOS FISCAIS

Art. 20 – As Associações nomearão 20 (vinte) fiscais por correspondência endereçada à Comissão Organizadora do Festival, até às 18h horas do dia antecede ao início das apresentações, para acompanhamento direto junto a essa comissão.

Art. 21 – Os fiscais deverão ser credenciados por atos baixados pelos Presidentes dos Bumbás. Dentro da arena só poderão atuar na fiscalização 04 (quatro) fiscais de cada Associação Folclórica, na apresentação do boi contrário, devidamente escolhidos dentre os 20 (vinte) fiscais do que trata o Art. 20, devendo os mesmos trajar roupas neutras, ou seja, camisa branca, calça branca, calçado predominantemente branco e a identificação nominal de crachá com foto.

Parágrafo Único – O descumprimento deste artigo acarretará a Associação Folclórica faltosa à perda de 1,0 (um) ponto, deduzidos da pontuação geral na noite de apresentação em que o fato ocorreu.

Art. 22 – É competência dos fiscais:

- a) fiscalizar a atuação dos Jurados;
- b) verificar se o material de votação está em ordem, antes de ser iniciado o julgamento;
- c) fazer impugnações sob qualquer irregularidade que verificar no curso da apresentação e votação, consignando suas razões por escrito;
- d) não permitir que o Caderno de Votação seja retirado do local do julgamento, antes do lacre da urna receptora das mesmas;

- e) assinar, juntamente com os membros da Comissão Julgadora, as folhas de votação, antes do início das apresentações;
- f) assistir o lacre da urna receptora dos cadernos de votação, rubricando-a, juntamente com os Jurados;
- g) receber as notificações de impugnações da sua Associação;
- h) praticar todos os demais atos inerentes à sua função.

Art. 23 – Os fiscais não poderão interferir na votação e nem presenciar a prática do voto pelos jurados.

CAPÍTULO XI - DA APURAÇÃO

Art. 24 – O Presidente da Comissão Julgadora será responsável pela apuração dos resultados do Festival Folclórico de Parintins.

- § 1º - A Comissão Organizadora providenciará local e equipamentos para o processo de apuração no Bumbódromo;
- § 2º - Providenciar os mapas e planilhas de apuração;
- § 3º - Credenciar os representantes de cada Associação;
- § 4º - Julgar a cada noite a impugnação de Jurado (a).

Art. 25 – Cada Associação concorrente indicará 02 (dois) representantes devidamente credenciados (delegado de apuração), que exercerão as funções de fiscal específico para o ato. Fica franqueada a livre participação dos Presidentes das Associações Folclóricas, sem prejuízo das funções conferidas ao delegado de apuração e um representante de cada órgão de imprensa. Os jornalistas ficarão em espaço especialmente destinado ao exercício de suas funções, sendo vedado qualquer tipo de manifestação pelos presentes, salvo, se membro da Comissão Julgadora e delegado.

§ 1º - A apuração será feita às 14h da segunda-feira, no Bumbódromo.

§ 2º - Antes do início da apuração serão divulgadas as atas contendo as decisões sobre as impugnações apresentadas por cada Associação, de cujas decisões não cabe qualquer recurso, em qualquer esfera. Em seguida serão lidas as notas dadas para cada item por cada Jurado, em cada bloco por dia de apresentação, sendo descartada a menor nota aplicada auferida pelo Jurado (a) a cada item e a cada noite de apresentação.

§ 3º - Concluída a apuração o Presidente da Comissão Julgadora proclamara o Bumbá Campeão e o Bumbá Vice-Campeão, do Festival Folclórico de Parintins, respectivamente, conforme o maior número de pontos obtidos, efetivando a entrega dos troféus específicos.

§ 4º - Em caso de empate na pontuação geral dos três espetáculos, a Comissão Julgadora procederá ao desempate, observados sucessivamente os seguintes critérios:

- a) Persistindo o empate, confronta-se o somatório de pontuação nas três apresentações relativas aos itens coletivos, indicados no Anexo III, sendo proclamada campeã a Associação que obteve maior somatório de pontos;

- b)** Confrontam-se os somatórios de pontuação nas três apresentações, relativas aos itens individuais, indicados no Anexo III, sendo proclamada campeã a Associação que obteve maior somatório de pontos;
- c)** Persistindo o empate, confronta-se a quantidade da segunda melhor nota atribuída as Associações para se conhecer o vencedor;
- d)** Persistindo mais uma vez o empate, o Presidente da Comissão Julgadora proclamará as duas Associações como campeãs.

CAPÍTULO XII - DO MATERIAL DE VOTAÇÃO

Art. 26 – O material de votação deverá ser entregue aos jurados pelos membros da Comissão Julgadora, no recinto específico, pelo menos 20 (vinte) minutos antes da apresentação da primeira agremiação.

Art. 27 – O material de cada jurado consiste no seguinte:

- a)** caderno de votação;
- b)** folha de papel em branco para rascunho;
- c)** lápis e borracha;
- d)** caneta esferográfica Verde;
- e)** envelope para acondicionar o caderno de votação constando: nome do bloco, nome do Jurado(a) e data de julgamento.

Art. 28 – A folha de votação que não contiver as assinaturas do Presidente da Comissão Julgadora, dos Fiscais das Associações e do Jurado, esta nota será automaticamente anulada.

Art. 29 – Os lacres e as urnas serão cedidos pela Justiça Eleitoral ou Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos, sendo estas lacradas imediatamente após o termino de cada dia de espetáculo, e entregues a guarda e responsabilidade da Primeira Companhia Independente de Polícia Militar de Parintins.

CAPÍTULO XIII - DAS PENALIDADES

Art. 30 – As penalidades previstas às infrações deste Regulamento será a perda de 01 (um) ponto, com exceção do parágrafo 6º, do Art. 15, que será aplicada a punição de um décimo (0,1) por minuto ultrapassado ou antecipado e do Art. 41, Parágrafo 5º, com a perda de 03 (três) pontos, por ocorrência, deduzida da pontuação geral.

Art. 31 – Não-brincante é todo aquele que, na arena, não esteja credenciado ou com indumentária própria de cada boi, salvo com função específica, comprovável e temporário (bombeiros, saúde, segurança), e equipe da empresa detentora do direito de imagem.

Art. 32 – A imprensa (repórter fotográfico ou não) de televisão e rádio, deverá utilizar a área específica da imprensa, cabendo ao boi o controle e fiscalização, sob pena de perda de 1 décimo de ponto.

Art. 33 – O descumprimento do item não brincante implica na perda 1 décimo por não brincante, conforme denuncia comprovada do fiscal do boi à comissão julgadora.

§ 1º - A invasão de não brincante, isolado e caso de força maior, comprovado que o boi providenciou seu impedimento de entrada ou a retirada imediata não deve ser aplicada a pena.

Art. 34 – Propaganda, publicidade ou qualquer ação de caráter comercial na ou mídia exterior, 30 minutos antes e depois do espetáculo, no meio ou no intervalo do espetáculo, na arena ou com visibilidade a área de espetáculo, fica proibido, sob pena de perda de 1 ponto para cada ação daqui definida.

Art. 35 – A mesma regra se aplica a qualquer uso de marca, publicidade ou ação de merchandising comercial de não patrocinador contrato na forma oficial. Sob pena de perda de 1 ponto.

CAPÍTULO XIV - DOS CRITÉRIOS DE VOTAÇÃO

Art. 36 – Os seguintes critérios a serem considerados pelos Jurados na votação:

01 – APRESENTADOR

Individual

DEFINIÇÃO: Anfitrião, Mestre de Cerimônia, Porta-voz.

MÉRITOS: Domínio de arena e de público, fluência verbal, carisma, impostação sem interferência ou intervenção que dificulte a audição ou compreensão do espetáculo de voz, dicção, alegria, atenção constante no desenvolvimento do tema.

ELEMENTOS COMPARATIVOS: Indumentária e significado, voz, desenvoltura, animação.

02 – LEVANTADOR DE TOADAS

Individual

DEFINIÇÃO: Sua voz é o fio condutor para o desenvolvimento do tema.

MÉRITOS: Interpretação, afinação, dicção, timbre e técnica de canto.

ELEMENTOS COMPARATIVOS: Afinação, extensão vocal, dicção, respiração e timbre.

03 – BATUCADA OU MARUJADA

Coletivo

DEFINIÇÃO: Sustentação rítmica, base para o espetáculo, agrupamento de percussão que fornece um referencial rítmico indispensável às toadas.

MÉRITOS: Harmonia, cadência, ritmo, constância.

ELEMENTOS COMPARATIVOS: Harmonia, disposição de arena, ritmo, indumentária, cadência.

04 – RITUAL INDÍGENA

Estrutura artística

DEFINIÇÃO: Recriação de rito xamanístico, fundamentado através de pesquisa, dentro do contexto folclórico do boi-bumbá.

MÉRITOS: Teatralização, criatividade, beleza, originalidade e efeitos.

ELEMENTOS COMPARATIVOS: Fidelidade a toada cantada na apresentação do ritual desenvolvimento, beleza e encenação, observada a sua fundamentação (pesquisa/referências) dentro da folclorização do boi-bumbá.

05 – PORTA-ESTANDARTE

Individual

DEFINIÇÃO: Símbolo do Boi em movimento.

MÉRITOS: Bailado, garra, desenvoltura, simpatia, elegância e alegria.

ELEMENTOS COMPARATIVOS: Indumentária, estandarte, leveza, graça, sincronia de movimentos entre o bailado e o estandarte.

06 – AMO DO BOI

Individual

DEFINIÇÃO: O dono da fazenda, menestrel que tira versos dentro dos fundamentos do espetáculo.

MÉRITOS: Dicção, desenvoltura, postura e expressões cênicas.

ELEMENTOS COMPARATIVOS: Indumentária, voz, afinação, poder de improvisação e qualidade poética.

07 – SINHAZINHA DA FAZENDA

Individual

DEFINIÇÃO: Filha do dono da fazenda, no auto do boi bumbá de Parintins.

MÉRITOS: Beleza, graça, desenvoltura e alegria.

ELEMENTOS COMPARATIVOS: Indumentária, movimentos, saudação ao boi e ao público, simpatia e carisma.

08 – RAINHA DO FOLCLORE

Individual

DEFINIÇÃO: Item que representa a diversidade de valores expressados pela manifestação popular.

MÉRITOS: Beleza, simpatia, desenvoltura e incorporação as suas representações.

ELEMENTOS COMPARATIVOS: Beleza, graça, movimentos, simpatia e indumentária.

09 – CUNHÃ PORANGA

Individual

DEFINIÇÃO: Moça bonita, guerreira e guardiã, expressa a força através da beleza.

MÉRITOS: Beleza, simpatia, desenvoltura e incorporação as suas representações.

ELEMENTOS COMPARATIVOS: Beleza, movimentos, simpatia e indumentária.

10 – BOI BUMBÁ EVOLUÇÃO

Individual

DEFINIÇÃO: Símbolo da manifestação popular, motivo e razão de ser do Festival Folclórico de Parintins.

MÉRITOS: Evolução e encenação.

ELEMENTOS COMPARATIVOS: Geometria idêntica, leveza, coreografia e movimentos de um boi real.

11 – TOADA (LETRA E MÚSICA)

Abstrato

DEFINIÇÃO: Suporte lítero musical do festival, elo entre a individualidade e o grupo.

MÉRITOS: Agrega elementos históricos, geográficos, culturais e sociais, desde os momentos primitivos até os nossos dias.

ELEMENTOS COMPARATIVOS: Melodia, métrica, conteúdo, interpretação, composição e harmonia.

12 – PAJÉ

Individual

DEFINIÇÃO: Curandeiro, hieforante, xamã, sacerdote, ponto de equilíbrio das tribos.

MÉRITOS: Expressão corporal e facial, movimentos harmônicos, domínio de espaço cênico.

ELEMENTOS COMPARATIVOS: Indumentária, originalidade, expressão, segurança, domínio de arena, encenação e coreografia.

13 – TRIBOS INDÍGENAS

Coletivo

DEFINIÇÃO: Grupos Étnicos que compõem os povos indígenas do Brasil, dentro do contexto folclórico do boi bumbá de Parintins.

MÉRITOS: Sincronia de movimentos, cores e expressões cênicas e danças.

ELEMENTOS COMPARATIVOS: Sincronia, indumentária, fidelidade às raízes (dentro do contexto folclórico do boi bumbá) e efeitos visuais: plástica e adereços pertinentes ao contexto tribal folclorizados ou não.

14 – TUXAUAS

Coletivo

DEFINIÇÃO: Chefe da tribo o personagem caboclo em sua miscigenação, representação alegórica do universo indígena e caboclo da Amazônia.

MÉRITOS: Plástica adequada ao tema do espetáculo, criatividade e originalidade.

ELEMENTOS COMPARATIVOS: Indumentária, fidelidade ao tema do espetáculo e riqueza dos detalhes nas confecções do capacete (cocar alegórico).

15 – FIGURA TÍPICA REGIONAL

Artístico

DEFINIÇÃO: Símbolo da cultura amazônica, na sua soma de valores a partir dos elementos que compuseram a sua miscigenação.

MÉRITOS: Homenagem às raízes da terra, beleza e originalidade.

ELEMENTOS COMPARATIVOS: Fidelidade ao item, acabamento, estética, porte e encenação.

16 - ALEGORIA

Artístico

DEFINIÇÃO: Estrutura artística que funciona como suporte cenográfico para apresentação.

MÉRITOS: Beleza, criatividade e originalidade.

ELEMENTOS COMPARATIVOS: Acabamento, execução, funcionalidade, estética e porte.

17 – LENDA AMAZÔNICA

Artístico

DEFINIÇÃO: Ficção que ilustra a cultura dos povos da Amazônia dentro do contexto folclórico do boi bumbá de Parintins.

MÉRITOS: Imaginação, envolvimento, porte cenográfico e encenação.

ELEMENTOS COMPARATIVOS: Acabamento, encenação, originalidade e desenvolvimento.

18 – VAQUEIRADA

Coletivo

DEFINIÇÃO: Agrupamento coletivo composto por cavalos, lanças e vaqueiros tradicional do boi bumbá de Parintins. Guardiões do boi em evolução.

MÉRITOS: Beleza e coreografia.

ELEMENTOS COMPARATIVOS: Indumentária, coreografia e sincronia.

19 – GALERA

Coletivo

DEFINIÇÃO: Elemento de apoio do espetáculo, estímulo de apresentação, massa humana que forma uma das maiores coreografias uníssonas do mundo.

MÉRITOS: Alegria, energia contagiante, sincronia, garra, evolução e empolgação.

ELEMENTOS COMPARATIVOS: Animação, calor humano, participação e sincronia.

20 – COREOGRAFIA

Coletivo

DEFINIÇÃO: Todos os movimentos de dança apresentados durante o espetáculo.

MÉRITOS: Dinâmica, criatividade nos movimentos, ritmo e sincronia.

ELEMENTOS COMPARATIVOS: Expressividade do movimento, sincronia e criatividade.

21 – ORGANIZAÇÃO DO CONJUNTO FOLCLÓRICO

Coletivo

DEFINIÇÃO: Reunião de itens individuais, artísticos e coletivos embasados no conteúdo do espetáculo, e, por sua vez, dispostos organizadamente na arena de apresentação.

MÉRITOS: Disposição em que se encontram suas diversidades (tribos, itens individuais, etc.), harmonia, liberdade de movimentos na arena e tempo compatível.

ELEMENTOS COMPARATIVOS: Indumentária, alegria pertinente ao conteúdo do espetáculo, diversidade de estrutura e fantasia com fidelidade ao tema.

CAPÍTULO XV - DAS DISPOSIÇÕES GERAIS

Art. 37 - Será penalizado no item correspondente, o "Bumbá" que através de seus Apresentadores e Levantadores suas toadas e versos ou dos seus representantes oficiais, atentar contra o pudor e a moral pública, fizer alusão a partidos políticos ou candidatos a cargos eletivos, a título de propaganda, saudação nominal, referências político-partidárias, elogios ou ofensas a qualquer pessoa ou entidade, ou ainda, alusões depreciativas à crença religiosa, às autoridades civis, militares, e eclesiásticas, aos Poderes constituídos ou seus representantes.

Parágrafo Único - É permitida a apresentação de toadas de desafio sem ofensa à pessoa humana.

Art. 38 - Fica expressamente proibida a utilização pelas torcidas dos "Bumbás" de instrumentos elétricos ou eletrônicos sonoros, que interfiram no espetáculo, assim como gestos, acenos ou faixas ofensivas à Associação oposta, sob pena de perda de 1,0 (um) ponto no item 19 do Art. 36 - Galera, na noite do fato.

Art. 39 - A cor padrão da Associação Folclórica "Boi Bumbá" Caprichoso é AZUL e do "Boi Bumbá" Garantido é VERMELHA.

Parágrafo Único - É expressamente proibido o uso da cor de um "Bumbá" por outro, salvo em casos excepcionais, como em alegorias ou situações que comprovadamente tenham que utilizar a cor oficial de outra Associação Folclórica, com a penalidade prevista no Art. - 30, no item correspondente.

Art. 40 - Relativamente aos itens de julgamento, serão observados os seguintes limites mínimos e máximos, por espetáculo:

- I No mínimo 07 (sete) e no máximo 11 (onze) tribos;
- II No mínimo 07 (sete) e no máximo 10 (dez) tuxauas;
- III No mínimo de 35 e máximo 40 integrantes da Vaqueirada;
- IV 01 (um) ritual indígena;
- V 01 (uma) lenda amazônica;
- VI 01 (uma) figura típica regional.

Parágrafo Único – A Associação que apresentar número inferior e superior aos estabelecidos neste artigo perderá 01 (um) ponto do item correspondente, na noite do fato gerador.

Art. 41 - Não será permitido:

- § 1º - A utilização de cabo de aço ou qualquer outro material sobre a arena, ligando os extremos das arquibancadas, durante as apresentações das Associações;
- § 2º - A utilização de fogos de artifícios quentes (outdoor) dentro das dependências do Bumbódromo. A partir da área externa do Bumbódromo em distância mínima fixada por laudo técnico expedido pelo Corpo de Bombeiro à Comissão Organizadora até 30 (trinta) dias antes do evento.
- § 3º - A utilização de bombas à cima de 8 (oito) polegadas;
- § 4º - A utilização de "COSPE FOGO", fazendo uso de querosene, gasolina, álcool, spray ou qualquer outra substância inflamável ou similar;
- § 5º - A Associação que infringir este artigo será punida com a perda de 03 (três) pontos.

Art. 42 - Será permitida a utilização de fogos de artifícios frios indoor obrigatoriamente dos tipos flamer, gerb's, silver Jet, Airburse, Rocket e saxon, nas apresentações dentro da arena do Bumbódromo.

Art. 43 - A ordem de apresentação dos "Bumbás" para as três noites do ultimo final de semana de junho (sexta, sábado e domingo), será definida por sorteio às 10h do dia anterior do evento, na Praça da Catedral, coordenado e homologado pela Comissão Organizadora e pelos dois Presidentes das Associações Folclóricas.

Art. 44 - É obrigatória a apresentação das figuras "Pai Francisco e Mãe Catirina" nos espetáculos das três noites de apresentação, as quais não serão atribuídas notas.

Parágrafo Único - A Associação que deixar de apresentar as figuras "Pai Francisco e Mãe Catirina" perderá 01 (um) ponto, por ocorrência, que serão deduzidos de sua pontuação geral.

Art. 45 - Os casos omissos neste Regulamento serão resolvidos pela Comissão Organizadora e pelo Presidente da Comissão Julgadora, no âmbito de suas respectivas atribuições.

Art. 46 - Farão parte integrante deste Regulamento os Anexos:

- a) Anexo I - Blocos de Julgamento Conforme Especialidades do Julgador;
- b) Anexo II - Itens do nº 01 a nº 21;
- c) Anexo III - Itens Coletivos e Abstratos, Itens Individuais e Estruturas Artísticas;

- d) Anexo IV - Termo de Ciência dos Jurados ao Regulamento do Festival de Parintins;
- e) Anexo V - Termo de Impugnação de Jurado.

Art. 47 - Este Regulamento entrará em vigor após a sua aprovação e publicação no Diário Oficial do Estado. O mesmo terá validade de 03 (três) anos, podendo ser prorrogado ou revisto.

Revogam-se as disposições em contrário.

Parintins, 24 de março de 2011.

ROBÉRIO DOS SANTOS PEREIRA BRAGA
Secretário de Estado e Cultura

FRANK LUIZ DA CUNHA GARCIA
Prefeito Municipal de Parintins

MÁRCIA AUXILIADORA CARDOSO BARANDA
Presidente da Associação Folclórica Boi Bumbá Caprichoso

FRANCISCO WALTÉLITON DE SOUZA PINTO
Presidente da Associação Folclórica Boi Bumbá Garantido